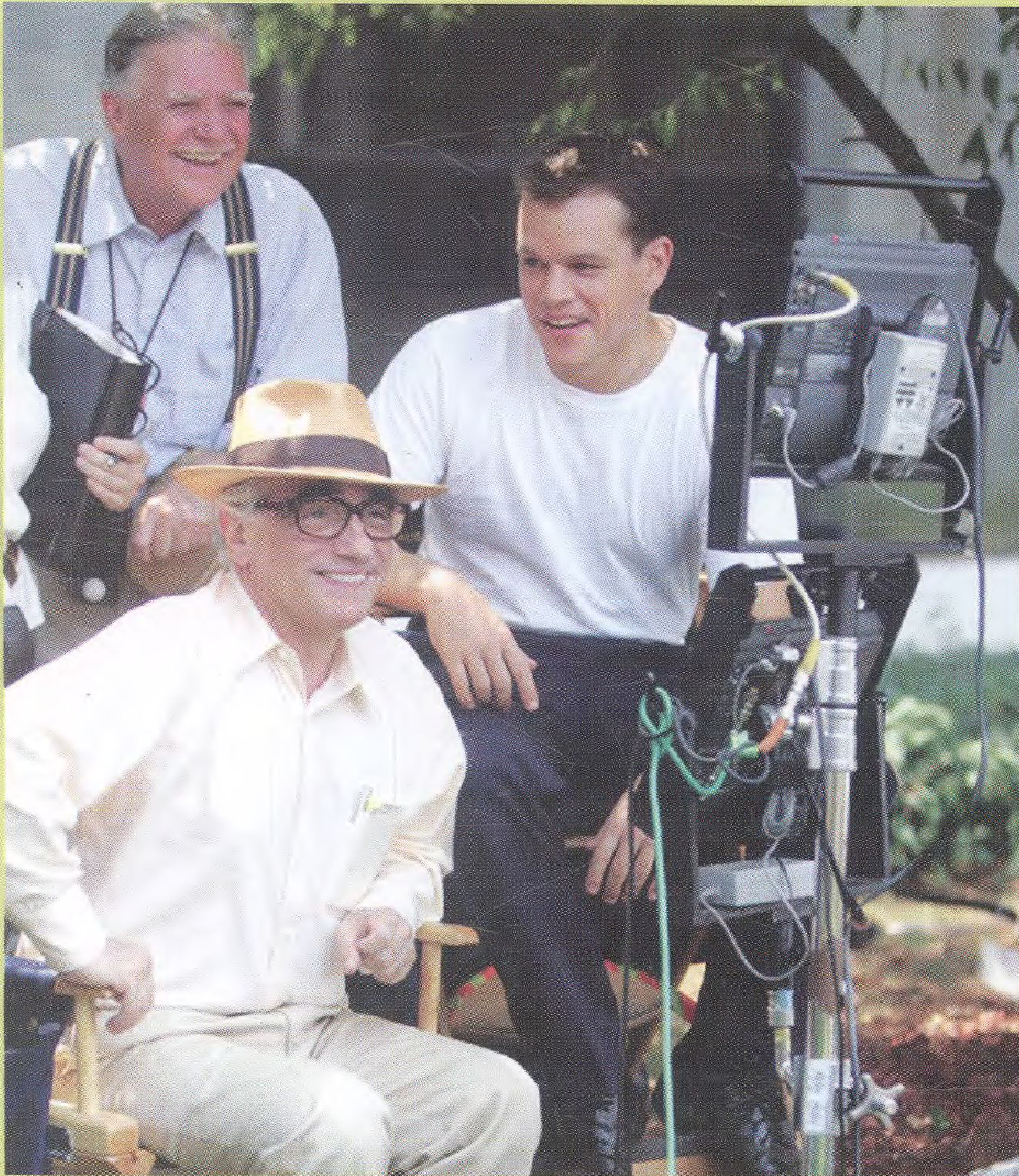
إبراهيم العريس

# مارتن سكورسيزي

## سيرة سينمائية



الفن السابع 162

# مارتن سكورسيزي

## سيرة سينمائية

الفن السابع ١٦٢

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

ابراهيم العريس

# مارتن سكورسيزي

## سيرة سينمائية

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٨

مارتن سكورسيزي : سيرة سينمائية / إبراهيم العريس .- دمـــشق :
المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٨ .- ٢٥٦ ص ؛ ٢٤ سم .-

(الفن السابع ؛ ١٦٢).

١- ٩٢٧ : سكورسيزي، مارتن ع ٢- ٧٩١,٤٣ ع ر ي م
٣- العنوان ٤- العريس ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

# مقدمة

لسنا ندري، تماماً، ما إذا كان كل الذين حضروا درس السينما الذي القاه مارتن سكورسيزي خلال واحدة من دورات مهرجان "مراكش" السينمائي الدولي، في المغرب، قبل سنوات قليلة، قد فهموا كل ما قاله. ولا نقول هذا لمجرد التشكيك في قدرة المئات، الذين تجمعوا في قاعة في قصر المؤتمرات المراكشي الأنيق ،على فهم اللغة الانكليزية بلكنة سكورسيزي الاميركية، بل لأن كثراً من الأميركيين أنفسهم يجدون صعوبة في فهم ما يقوله مارتي حين يتحدث عن السينما. بالنسبة اليه، الأفكار واضحة واللغة سليمة، لكن المشكلة تنطلق مع سرعة انطلاقة في الكلام، مع تعلثمه، ثم مع إيمانه المطلق بأن الذين يستمعون اليه يحبون السينما حبه لها، ويعرفون تاريخها معرفته به. ومن هنا، حين يذكر أفلاماً أو مراجع، أو أشخاصاً، لا يتوقف طويلاً عند ما اذا كان مستمعوه ادركوا حقاً عمّ أو عمّن يتحدث. فسكورسيزي غارق دائماً في السينما، يعيش حاضرها وتاريخها وقد يمضي قسماً كبيراً من حياته اليومية وهو يخطط لمستقبلها ولدوره في هذا المستقبل.

مارتن سكورسيزي بات منذ سنوات يحمل عن جدارة لقب "أكبر سينمائي أميركي حي". وهو، نفسه، ربما لا يطربه هذا اللقب كثيراً، وربما يحس في أعماقه، على رغم اقترابه من السبعين من عمره، انه، قبل استحقاقه لقباً مثل هذا، يتعين عليه أن يحقق افلاماً/ احلاماً، كثيرة بعد. أعمالاً تقول سيرته، سيرة السينما، سيرة أميركا... وربما ايضاً – رغم غيابه منذ زمن عن

هذا – سيرة نيويورك. وبالنسبة الى سكورسيزي، كل هذه السير قد لا تشكل سوى سيرة واحدة، سيرته الشخصية. ومهما يكن من أمر ثمة شيء واحد اليوم، لا يمكن لمارتن سكورسيزي ان يحتج عليه كثيراً، حتى وان كان يعرف انه – في نهاية الأمر، وخلف ظواهر الامور – ليس بالشيء الجيد: هذا الأمر هو تكريمه بشكل متواصل فهو، ومنذ سنوات وعلى رغم احتجاجاته الحقيقية، يكرّم في كل مكان، وفي كل مهرجان. واللافت ان ضروب التكريم التي تطاوله (ووصلت الى ذروتها حين صعد الى خشبة مسرح حفل "الأوسكار" قبل الأخير ثلاثة من كبار المخرجين الاميركيين المعاصرين، رفاقه في جماعة "اصحاب اللحى" السابقين، ليحتفلوا معه بفوزه – أخيراً! بأوسكار افضل مخرج عن تحقيقه واحداً من افلامه الاخيرة "المرحلون") تتزايد بمقدار ما يتزايد نجاح افلامه وإقبال الجمهور عليها بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخه، وكذلك – وهذا أمر غريب بالتأكيد – بمقدار ما تنهمر الاقتراحات والعقود والمشاريع عليه. ففي هذا الوقت الذي نكتب فيه هذه السطور، لا تتحدث الانباء الصحفية عن اقل من ستة او سبعة مشاريع يزعم كل منها ان سكورسيزي سيقدم عليه بعدما يفرغ مما يحقق الآن. وانه لأمر نادر في تاريخ السينما، بالفعل، ان تتراكم المشاريع على سينمائي يشعر، ويشعر المنتجون والجمهور انه في ذروة عطائه، في الوقت الذي يكرم فيه تكريم الناس لمن سيفارقهم قريباً، او لمن سيتوقف عن العطاء...

ونعرف انه يقال عادة ان التكريم – كل تكريم – انما هو وضع للشخص المكرم في متحف ما، مع تقديم فائق الاحترام له. التكريم بكلمات أخرى، هو "بروفة" عامة لجنازة خمسة نجوم. ومن هنا يفرق المبدعون الكبار عادة بين التعبير عن تقدير اعمالهم، والتكريم الذي يأتي ليتوج كل هذه الاعمال. ولم يكن مخطئاً في هذا الاطار صديق لنا، مخرج كبير كان يقول دائماً: ويلي من يوم يبدأون فيه تكريمي بشكل جدي.

لكل قاعدة استثناء على اية حال. ولأن مارتن سكورسيزي عرف كيف يكون استثناء في حياته – حتى الآن – ولا سيما في علاقة الشغف التي يقيمها مع فن السينما، يمكننا الافتراض ان ضروب تكريمه، التي لا تزال متواصلة، تعتبر – في حياته – استثناء عرضياً، بمعنى ان مروره على المتاحف سيكون عابراً.

بل قد يكون ممكناً القول إن سكورسيزي نفسه، ومن بين كل ضروب التكريم التي تقام له، يفضل ذلك التكريم الذي يكون على شكل كتاب يحلل أعماله، أو يتحدث عن علاقة هذه الأعمال بحياته، أو يركز – وهذا أيضاً فائق الأهمية بالنسبة اليه – على سعيه الدائم لإنقاذ تاريخ الفن السينمائي وتراثه. ولم ليس، كذلك، حبه الدائم للموسيقى، وربطه الخلاق، منذ أفلامه الاولى وحتى اليوم، بين السينما والموسيقى؟

في هذا الكتاب، يجد القارئ أشياء من هذا كله.

ومع هذا لا بد من أن نوضح منذ البداية بأن الكتاب ليس سيرة خالصة لسكورسيزي. وهو ليس، كذلك، جردة "نهائية" لمساره السينمائي.. فمثل هذه الجردة لا يمكن أن تكتب منذ الآن، حيث يمكننا ان نقول ان هناك افلاماً كثيرة من سكورسيزي سوف تضاف الى لائحة افلامه خلال السنوات المقبلة، وربما سيكون من اثر بعضها ان يقلب جذرياً النظرة الى تاريخ سكورسيزي السينمائي ككل.. وكذلك الحال، طبعاً، بالنسبة الى سيرته. هذا الكتاب هو، إذاً، وقفة عند هذه اللحظة المحددة من سيرة حياة سكورسيزي ومن سيرة سينماه ونشاطاته المتنوعة. هو، بشكل أو بآخر، مدخل يحاول كاتب هذه السطور من خلاله، تقديم مجموعة من العناصر، التي ستقول اول ما تقول، حب كثر من اهل الفن السابع ومنهم كاتب السطور هذا، لسينما سكورسيزي، ثم ارتباط هذه السينما بحياة صاحبها، فارتباطها بحياة السينما الاميركية والسينما العالمية نفسها. وذلك انطلاقاً، اولاً، من واقع ان مرور مارتن سكورسيزي، حتى الآن، في تاريخ السينما،

سواء أكانت اميركية وعالمية، ليس مروراً عادياً، ثم من واقع ان سكورسيزي جعل من نفسه، في الوقت ذاته، مبدعاً ومؤرخاً لهذا الابداع، ومدافعاً عن وجوده — كما سنرى على صفحات هذا الكتاب -.

نعرف طبعاً ان مارتن سكورسيزي يغوص في السينما — ولنقل بشكل اكثر عمومية: في كل انواع الصور المتحركة — منذ أكثر من نصف قرن. وهو منذ البداية، غاص فيها كهاو ومحب للسينما، مستوعباً تاريخها وتياراتها، مستوعباً امكانياتها، الفكرية والجمالية وكذلك السياسية والنضالية، ثم مجدداً عن حق في مواضيعها ولغاتها فاعلاً هنا، ما يفعله على مدى تاريخ الإبداع منذ فجر البشرية، كل مبدع حقيقي: محققاً أعمالاً يبدو فيها كالبادىء من درجة الصفر ولكن بعد أن استوعب في داخله ليس فقط كل تاريخ فني سبقه، بل كذلك كل تاريخ اجتماعي وسياسي واقتصادي. ذلك ان من خصائص الفن، الفن الحقيقي وكل فن حقيقي، هو ان يتعامل معه مبدعه، وكأنه طفولة الفن في تاريخ الوعي الإنساني. وطبعاً لا نعني بهذا انه قد قيّض لسكورسيزي، دائماً، ان يتعامل مع فيلم يجب ان تستثمر فيه مبالغ مالية ضخمة وان يكون في النهاية، جزءاً من صناعة وتجارة، تعامل الفنان مع لوحة او مع قصيدة... لكننا نعني ان هذا الفنان ادرك دائماً ان كل انتاج فني هو نوع من التحدي وعلى صعد عديدة، وانه امضى حياته كلها وهو يستجيب الى هذه التحديات، سواء أكانت حياتية أو مالية أو فنية أو إنسانية او حتى سياسية واجتماعية. وفي يقيننا ان هذه الاستجابة الى شتى ضروب التحدي هي التي صنعت مارتن سكورسيزي، جاعلة من حياته وفنه درساً في الشجاعة. درساً يتضمن الإبداع الخالص، ولكن ايضاً يتضمن دروس الانحناء امام العاصفة ومعرفة تقديم التنازلات، والتعايش مع الإحباط، وتقنين النجاح...

كل هذا، سوف نجده على صفحات هذا الكتاب. الكتاب الذي تعمدنا ان نعنونه "مارتن سكورسيزي.. سيرة سينمائية" مع ادراكنا سلفاً ان ليس ثمة اي

جديد في هذا العنوان اذ يتحدث عن سينما سكورسيزي وحياته. ذلك ان القارئ ما ان يبدأ بقراءة الكتاب فصلاً بعد فصلاً، حتى يكتشف ذلك الترابط، الذي أشرنا اليه اعلاه، بين سيرة سكورسيزي وسينماه.

والى هذا، لا بد من الاشارة هنا الى ان قارئ هذا الكتاب، ان كان من متابعي سينما سكورسيزي، ومهما كان حجم متابعته لهذه السينما، سرعان ما سيجد نفسه، عبر صفحات هذا الكتاب متآلفاً معه تماماً، حال العائد الى حياة عائلية سرعان ما يكتشف انه يعود اليها بعد غياب لم يطل كثيراً. ذلك ان المرء هنا سرعان ما يحس انه يعرف هذه السينما. وربما اكثر مما كان يعتقد، انما دون ان يفقده ذلك لذة الاحساس بأنه يكتشفها من جديد، فيلماً بعد فيلم ومرحلة بعد مرحلة. فأفلام لسكورسيزي مثل "سائق التاكسي" (١٩٧٦) و "نيويورك... نيويورك" (١٩٧٨)، و "الثور الهائج" (١٩٨١) و "بعد الدوام" (١٩٨٥) و "فتيان طيبون" (١٩٨٦)، وصولاً الى "كيب فير" و "سن البراءة" و "لون المال" وبخاصة "كازينو" و "إيقاظ الموتى" وروائع السنوات العشر الاخيرة من حياة سكورسيزي ونشاطه، هي اعمال لها من الحضور في مخيلة وذاكرة محبي السينما، ما يجعل من النادر لها ان يغيب منها مشهد او عالم بصري.

فمن نيويورك الى لاس فيغاس فهوليوود (هوارد هيوز في "الطيار"). ومن تاريخ تأسيس نيويورك (حين بنيت اميركا وسط الشارع والدماء السائلة فيه) الى تاريخ القمار في واحدة صحراوية صاخبة. ومن تأثيرات حرب فييتنام الى فعل الندامة والتوبة الكاثوليكية المدهشة (بخاصة في "الثور الهائج") وصولاً الى زمن السيد المسيح (في الفيلم الذي صور انطلاقاً من رواية نيكوس كازانتزاكيس. وأثار سجالاً عنيفاً في حينه) وغزو الصين للتيبيت. وعبر كل هذا السياق المكاني والزماني،عرف سكورسيزي كيف يصوغ سينماه بقوة وثبات. مع

فارق أساس يميزه عادة عن الذين لديهم كل هذا الزخم في تتبعهم مواضيعهم، يكمن في ان سكورسيزي حاذر دائماً أن تغلب اية مرجعية اخرى على مرجعيته السينمائية البصرية. فلديه لا مكان للغة الأدب (حتى حين يقتبس اعمالاً أدبية لاديث وارثون "سن البراءة" أو كازانتزاكيس) ولديه لا يعود التاريخ سوى ذريعة للاحتفال بالسينما، سواء أكان تاريخاً جماعياً ("عصابات نيويورك") أو تاريخاً فردياً (جاك لاموتا في "الثورج الهائج" او هوارد هيوز في "الطيار"). ان العناصر كلها تشتغل في سينما سكورسيزي كي توصل الى السينما. فهو لا يؤمن باليلم الذي يمكن ان يروى. ولا يؤمن بالفيلم الرسالة. السينما عنده سينما. صورة. لغة. مشهد. تفاعل.

هكذا كان سكورسيزي في بداياته وهكذا لا يزال حتى الآن. وهو لهذا يتعاون دائماً مع "شركاء" يوفرون له هذا البعد. من تعاونه في العدد الأكبر في افلامه الاولى مع "أناه / الآخر" روبرت دي نيرو (الذي كان هو من اطلقه). الى تعاونه مع نجمه المفضل الجديد ليوناردو دي كابريو. مروراً بلحظات تعاون مع نيكولاس كايج وجو بيتشي (هل كان صدفة أنهم جميعاً مثله ايطاليو الاصل؟).

حسناً، هناك ثوابت في سينما سكورسيزي (ممثلون يعودون بين فيلم وآخر. نيويورك لا يغيب عنها في أفلامه الا ليعود اليها. لغة سينمائية صاخبة ذات نبض استثنائي ينبض بقوة حتى حين يتلعثم. كاثوليكية طاغية ومناضلة يعجز هو عن ايجاد تفسير لإلحاحها لديه)... ومع هذا هناك تنوع كبير في سينما تتأرجح بين حكايات المافيا والتاريخ. بين الموضوع الديني وطغيان الفردية. بين لحظات المرح والنجاح (النادرة) ولحظات الفشل والكآبة المتواصلة. لكن سكورسيزي يرى دائماً ان هذه هي الحياة... والسينما هي الحياة:" نحتاج نتفة من كل شيء كي نصنع حياة" يقول. وهو اذ لا يخفي ان

احباطاته كانت دائماً اقوى من لحظات نجاحه، يقول انه مع هذا عرف دائماً كيف يعود. وأكثر قوة من ذي قبل. ترى. هل يستطيع احد في هذا السياق ان ينسى اللقطة الختامية في فيلمه "لون المال" حين يخبط. لاعب البليار المكتهل بول نيومان طابات البليار بقوة، بعد سلسلة هزائمه وخيانات اللاعب الشاب (تلميذه) له – توم كروز – وهو يقول بقوة وعزم: "ها أنذا قد عدت"؟

وتبقى هنا كلمة أخيرة...

ان في امكاننا النظر الى هذا الكتاب على انه – لحد علمنا – المحاولة الاولى التي يقوم بها ناقد عربي لوضع كتاب في لغة الضاد، مكرس بأكمله لاعمال مخرج سينمائي غير عربي – بل اننا نعرف انها نادرة، حتى، الكتب العربية عن مخرجين عرب -. ذلك ان من المتعارف عليه، عادة، ان القارئ العربي لا يقبل كثيراً على اقتناء كتاب بأكمله يتحدث عن حياة وأعمال مخرج اجنبي، بالكاد يتاح لهذا القارئ ان يشاهد افلامه في شكل متكامل. في احسن الاحوال يصار الى ترجمة كتاب عن لغة أخرى، توفيراً للجهد وللوقت، وتحسبا دون ولوج مخاطرة. لكننا هنا، مع هذا الكتاب، نجدنا لا نوفر الجهد او الوقت ولا نهتم كثيراً بما اذا كان في الامر مغامرة ام لا... ويقينا ان مؤسسة السينما السورية، حين وافقت على نشر هذا الكتاب ودعمه، لم تبال بأي شيء من هذا. نظرت الى الأمر من ناحية اساسية فحواها، مساندة كل قلم عربي يريد أن يلقي نظرة عربية على فنون العالم وابداعاته. اما ان تكون التجربة "الأولى" في هذا المجال، عن مارتن سكورسيزي، فإن الأمر ليس صدفة. إذ، منذ فترة بات مارتن سكورسيزي أكثر قرباً من العرب، من خلال تصوير بعض افلامه في المغرب، كما من خلال مشاريعه التي استفادت، وستستفيد منها اكثر وأكثر افلام عربية يتعين انقاذ شرائطها وتراثها من الضياع، او حتى من خلال مشروع تبادل، يرعاه صاحب "آخر اغواء للمسيح" بين سينمائيين شبان عرب وآخرين اميركيين.

يعرف سكورسيزي ان هذا كله ليس كافياً، لكنه يرى في الوقت نفسه ان مساعدة المبدعين الغربيين على الدنو من العالم العربي، ومساعدة المبدعين العرب على دخول زمن العالم اكثر وأكثر، امران يستحقان ان تكون ثمة خطوات اولى تقود اليهما. وما جهوده هو في هذا المجال، سوى بعض تلك الخطوات الاولى.

وما هذا الكتاب، في نهاية الامر، سوى نوع من رد التحية. ونعرف ان مارتن سكورسيزي لا يؤمن ان رد التحية يجب ان يكون كلام مجاملات وشعارات وتبادل الود، بل غوص في الإبداع نفسه، اجتهاد في التفسير، مساعدة على الفهم... باختصار يحب ان يقول له العرب كيف فهموا افلامه، كيف تلقوا تاريخه... وكيف رسموا العلاقة بين هذا التاريخ وهذه الافلام.

والنتيجة، هنا، بين يدي القارئ.

بيروت ٢٠٠٨/٩/١٠ ابراهيم العريس

# سيرة - سينمائية

"في حي ليتل ايتالي، حيث كنا نعيش، كان الخوف قد أصبح بالتدريج نسق حياة بالنسبة الينا.. أو بالأحرى نسق بقاء على قيد الحياة. كانت بيئتنا بيئة شديدة العنف. فكان من الضروري ألا ندعه يغيب ابداً عن انظارنا ذلك الفرد من العائلة الذي يتوجب عليه أن ينتقل من مكان الى آخر، وذلك كي نكون عند الضرورة قادرين على نجدته. أما في داخل المنغلق الصغير الذي نعيش فيه، داخل الغيتو، فاننا، على العكس من ذلك، كنا في امان تام. بيد أن "الخارج" كان دائماً هناك، قريباً جداً، على بعد مبنى واحد عند زاوية الشارع. حيث يبدأ زقاق باوري. هناك كان في وسعي أن ارى كل شيء من نافذتي . كان في وسعي ان اشاهد كل ضروب البؤس وانواع البؤساء: السكارى لا يتوقفون عن ضرب من يفوقونهم سكراً. والفقراء يضربون دون هوادة من هم اكثر منهم فقراً. ممارسة الجنس علناً في الشارع، وحتى بين الذكور ايضاً. كل هذا كان، بالتأكيد، مرعباً بالنسبة الى طفل الثامنة الذي كنته آنذاك. ومن الواضح ان الذاكرة، حتى بعد مرور سنوات طويلة، تبقي بعضاً منه مخزوناً، خصوصاً أن رد فعل الطفل، رد الفعل الطبيعي للطفل إزاء ذلك كله، لم يكن اي شيء آخر سوى الهرب. الطفل الخائف يهرب، يركض. اما انا فإنني لم أكن قادراً على الركض اذ كنت مصاباً بالربو.. من هنا، بدلاً من المغادرة، كنت أنظر. وفي تلك الآونة بالذات، بقدر ما كنت أنظر، لفرط ما كنت اشاهد، تعلمت ان أرى...".

هكذا، بمثل هذا الاختصار يحدد مارتن سكورسيزي في هذا الحديث عن بعض ذكريات طفولته، بداية اهتمامه بالنظرة. والأمور المؤسسة التي كانت نظرته

تتصبّ عليها. ولعلنا لا نبتعد عن الصواب ان نحن قلنا اليوم أننا، وسينما مارتن سكورسيزي، ندين بجزء كبير من سينماه، الى تلك "المشاهد الأولى" التي تختزنها ذاكرته، وعرف كيف يستخدمها، كلها أو بعضاً منها ، او اصداء لها، في عدد كبير من أفلامه المقبلة، أو — على الأقل — في بعض مشاهد تلك الافلام. ترى، أفلا يذكرنا هذا، بما يرويه سلفه الكبير الفريد هتشكوك من ان القسم الأكبر من سينماه التشويقية المرعبة، إنما ولد في تلك اللحظة التي رمي بها في زنزانة سجن لندني بطلب من ابيه ، في الحي الذي كان يعيش فيه، على سبل المزاح دون أن يعرف أن الأمر مزاحاً؟

مرة أخرى نحن هنا امام حكاية الطفل الذي يصنع الرجل. والرعب الذي يصنع الفنان. غير ان ثمة فارقاً اساسياً، في هذا السياق، بين هتشكوك وسكورسيزي. ذلك أن السينما نفسها ساهمت كذلك في صنع هذا الأخير، بينما كان من الصعب على السير الفريد أن يزعم انه امضى جزءاً من طفولته في صالات السينما. مارتن الصغير فعل ذلك. لكن الفضل يعود الى والده، العامل المتوسط الحال الذي كان حبه للسينما يقوده مرتين على الأقل الى الصالات الصغيرة في "ليتل ايتالي"، وكان يحرص دائماً على أن يصطحب معه ابنه الصغير. وكان مارتن ما إن ينقضي العرض ويعود الى بيته، حتى يجلس — غالباً تحت سريره -، ليعيد رسم مشاهد الفيلم الذي شاهده، ورسم الملابس والديكورات... بل حتى ليعيد صوغ بنية الافلام المفضلة لديه. بل إنه، كما سيروي بنفسه لاحقاً لصحيفة "لوموند" الفرنسية، أسس شركة انتاج، مقرها تحت سريره، اسمها "مارسكوربروداكشن"، كان يصمم من اجل "انتاجاتها" عناوين يخطها بأناقة بأحرف لاتينية كبيرة. وإضافة الى هذا كان يمضي بعض وقته في صناعة كتب شرائط مصورة، سرعان ما يحولها الى مسودات مرسومة لأفلام يخترعها. مارتن بدأ هذا وهو في الرابعة أو الخامسة من العمر، وربما منذ شاهد الفيلم الاول الذي لا يزال يتذكره حتى الآن "صراع تحت الشمس". ربما يكون، كما يقال، قد شاهد أفلاماً من قبله، لكن ذاكرته تتوقف هنا. وربما

هـي تمتـزج في بعض الاحيـان بـذاكرة ابيـه، تـشـارلـز، الـذي سـيحدثه لاحقـاً عـن هوايتهما السينمائية المشتركة. ولسوف يقـول مـارتن، ان اختيـارات ابيـه للأفـلام تبدو له مميزة ومتفوقة على اختيارات الاميركيين من ابنـاء جيلـه. وهـذا انعكس عليـه، هـو، بـاكراً بحيث ان تفضيلاته هـو الآخـر ذهبـت منـذ البدايـة الـى جـون فورد، وجون واين وصامويل فولر، والى أفلام الكوميديا الموسيقة مع آليس باي، دون ان ينسى افـلام "الويسترن" بـصورة عامـة، و- مـرة أخـرى – "صـراع تحـت الـشمس" بـصورة خاصـة وباربـارا بريتـون واليزابيـث تـايلور (في فـيلم "العمـلاق"، يحدد، لجورج ستيفنس، مع جميس دين) وجين سيمونز (في "آمال كبيـرة"). لقـد كان هذا كله جزءاً مما صنع مـارتن سكورسيزي، بـالطبع. لكـن الرجـل قـد يحـب الآن ان يضيف ثلاثة عناصر مكونة له: قصـر قامتـه حتـى حـين كـان طفـلاً (حـين صـار بالغـاً لـم يـزد طـول قامتـه عـن ١٦٠ سـم)، والربـو الـذي أصـابه بـاكراً، ثم جذوره الايطالية. "لقد جعلني هذا كله أشعر انني هـامشي. وهامشيتي هـذه هـي التي حولتني الـى متفـرج. وهـذا المتفـرج فيّ هـو الـذي راح ينفـق وقتـه وطاقتـه في مراقبة العالم والنـاس من حوله، غير آبه بأن يكون جـزءاً ممـا يراقـب". تـرى هـل كان يمكن لهذا كله ألا يخلق منه سينمائياً؟

فهل نضيف تبدلات الهوية لديه، الى هذا كله؟

يحلـو لمـارتن سكورسيزي ان يقـول اليـوم: "لقـد كـان جـداي صـقليين. وأبـي وأمـي صـارا ايطـاليين – أميـركيين. أمـا أنـا فـأعتبر نفـسي أميركيـاً – إيطاليـاً.. وأفترض أن أولادي سيكونون أميركيين".

إذاً، تبدأ الحكاية في جزيـرة صـقلية الايطاليـة، في بلـدة بـوليتزي جينيـروزا، بالنـسبة الـى الجـد، وفي بلـدة تـشيمينا، بالنـسبة الـى الجـدة. وتحديـدا اول القـرن العشرين، حـين راحـت الاوضـاع الاقتـصادية المزريـة في الجنـوب الايطـالي – الـذي راح ضحية ازدهـار الشمـال – تدفـع النـاس للهجـرة الـى العـالم الجديـد. وهكـذا، كـان من بين اول المهاجرين ابناً للعائلة الاولى، وابنة للعائلة الثانية، وصـلا، متفـرقين الـى

نيويورك عام ١٩١٠، ليتزوجا عام ١٩٣٢. لكن ابنهما الذي سمياه مارتن، لن يولد إلا بعد ذلك بعشر سنوات، يوم ١٧ نوفمبر (تشرين الثاني) سنة ١٩٤٢، في شقة كانا يقيمان فيها في منطقة "كوينز"، وهي الشقة التي سوف تنتقل العائلة منها سنة ١٩٥٠،الى الشقة التي تحمل الرقم ٢٥٣ في شارع اليزابيث ستريت في الحي المعروف بـ "ليتل ايتالي"، الحي الذي ستضفي عليه حياة مارتن سكورسيزي، وأفلامه لاحقاً، طابعاً اسطورياً لا شك فيه، والذي سيعود الى زيارته عام ٢٠٠١، كما يحكي لنا في فيلم "جيرة" ليرى ما الذي بقي منه، وكيف يعيش من تبقى من أهله، على وقع تفجيرات ايلول (سبتمبر) من ذلك العام.

أما السنوات التي مرت بين ولادة مارتن سكورسيزي في كوينز، والانتقال الى "اليزابيث ستريت"، فكانت سنوات اكتساب الوعي لدى الفتى: الوعي بالجذور، الوعي بالبيئة، والوعي بالفن، من طريق الأفلام التي كان يقيض له مشاهدتها في الصالات، او تلك التي صار بدءاً من ١٩٤٨، يمكنه مشاهدتها على الشاشة الصغيرة، حيث ان والديه اشتريا جهاز تلفزيون في ذلك العام.

وما كان اعتاد عليه في "كوينز" سوف يواظب عليه في "ليتل ايتالي"، إنما بوعي أكبر. وأيضاً بانفتاح اكثر على بيئة لن يفوته ان يلاحظ انها تزداد عنفاً. بل ان عنفها يفوق عنف البيئة التي كان يرصد وجودها في الافلام التي يشاهد.

في عام ١٩٥٦، كان مارتن سكورسيزي قد اصبح في الرابعة عشر من عمره، وكان قد بات عليه ان يختار طريق حياته ومهنته. طبعاً، كان في أعماقه واضحاً: انه ليرغب حقاً في ان يعمل في مهنة سينمائية، اية مهنة سينمائية على الاطلاق. غير انه كان يحس ان هذا حلم بعيد. وان من يرصد الشاشة من الخارج، ليس امامه سبل كثيرة تضعه على تماس مباشر مع تلك الشاشة من الداخل. ثم، هو يعيش في نيويورك، والسينما هوليوودية. لذا، لنلغ، أو لنؤجل على الاقل، حديث السينما. فماذا نفعل؟

خلال تلك السنوات كان مارتن سكورسيزي، بفضل ارتياده الدائم كنيسة سانت باتريك، وانطلاقاً من ورع والديه الكاثوليكي الايطالي العميق، وربما ايضاً كرد فعل على ضروب الشر واللانسانية التي يرصدها في بيئة ليتل ايتالي، كان قد بدأ يتجه نحو نوع شديد الخصوصية من التأمل الديني.. وبات يعتبر ان حب السينما (كمكان لمجابهة الشر والخطيئة وكشف العري الاخلاقي للإنسان) والتوجه، الأخلاقي على الأقل، نحو الدين، امران لا يبتعدان عن بعضهما البعض كثيراً. وهكذا، استبد به في ذلك الحين، توق ان يصبح قسيساً. وربما بتشجيع من اهله، وبسبب ربوه الذي يجعله غير قادر على الحركة التي قد تتطلبها أية مهنة أخرى، التحق بدورة إعدادية تحوله الى رجل دين، في مبنى يقع في الشارع السادس والثمانين، غير بعيد من منزله. لقد أمضى مدة من الزمن وهو يعد نفسه، بالفعل، ليكون قسيساً، لكنه في الوقت نفسه اخذ يشعر ان ثقافته وتطوره العقلي، يتيحان له ما هو اكثر تأثيراً في النفوس. ومن هنا بعد بداية الإعداد بشهور قليلة بدأ يفقد الاهتمام بالدورة. والحقيقة ان انبعاث موسيقى الروك اند رول، وصالات السينما التي راحت تنتشر اكثر وأكثر في الشارع الثاني والأربعين، وعصابات لوير ايست سايد، التي كان قد بدأ يجد طريقه للدنو منها، كل هذا راح يشجعه لترك الكنيسة، كعامل فيها وليس طبعاً كواحد من أبنائها. ومن هنا كان من الطبيعي له، بعد أن أنهى دراساته الثانوية الإعدادية في كلية كاثوليكية في البرونكس هي "كاردينال هايز هاي سكول"، ان "يفشل" في الالتحاق بالجامعة اليسوعية، بسبب علاماته المتدنية.

وكنا الآن قد أصبحنا في عام ١٩٦٠. وكان مارتن قد بلغ التاسعة عشر وبات عليه، بعدما فشلت دراسته الدينية، أن يختار دراسة جامعية معينة. وهكذا، إذ التحق في هذا العام بجامعة نيويورك، قرر في البداية أن يدرس ليصبح استاذاً للانكليزية.. ولكنه في اللحظات الاخيرة، ومن دون توقع أو كبير تفكير، وجد نفسه يسجل اسمه في دورة جامعية لتدريس تاريخ السينما. وهكذا، وجد نفسه في داخل حلمه. لكن الحلم كان قد بدأ يتوسع. ففي ذلك الحين، كان مهرجان "نيويورك

السينمائي"، الذي كان مارتن من متابعيه بشكل دائم، بدأ يهتم بعرض أفلام "الموجة الجديدة" الفرنسية. وسكورسيزي، الذي شاهد معظم ما عرضه المهرجان من هذه الأفلام، ما كان من شأنه إلا أن يتأثر كثيراً، بمواضيعها وبتقنياتها كذلك. ولئن كنا سنرى هذه التأثيرات لاحقاً في أفلامه الأولى – وما بعدها -، مثل "بوكسكار برتا" و "ما الذي تفعله فتاة مثلك في مكان كهذا؟" – فإن ثمة من يؤكد وهو أمر لم ينفه سكورسيزي أبداً – انه في ذلك الحين بالتحديد، حقق ما يمكن اعتباره، حقاً، فيلمه الاول بعنوان "فيزوفيوس ٧".. وهو فيلم تاريخي تدور احداثه في روما القديمة، ولم يكن أكثر من عمل تهكمي اراد ان يسخر فيه من مسلسل تلفزيوني كان يعرض في ذلك الحين. والطريف ان سكورسيزي حين صور "عناوين" هذا الفيلم حرص على أن تأكل النيران، في الصورة عبارة "من إخراج مارتن سكورسيزي"!

في عام ١٩٦٣ كان سكورسيزي قد أضحى طالباً في جامعة نيويورك، تحت توجيه أستاذه، وصديقه الكبير مذاك ولاحقاً، هايغ مانوكيان، الذي راح يوجهه بشكل شبه يومي. وفي الجامعة، منذ تلك السنوات تعرف سكورسيزي، الى بعض الذين سيصبحون أصدقاءه أو معاونيه الدائمين، من بريان دي بالما، الى مارديك مارتن ومايكل وادلي، وجيم ماكبرايد وروبرت داوني. وهو منذ ان نال "الباتشلور" في الفن وبدأ يحضر شهادة "الماستر" بدأ يكلف بمهام تدريسية في الجامعة نفسها.. غير انه سوف يلاحظ لاحقاً ان تلك المهام كانت نظرية لا عملية في ذلك الحين، على العكس مما كان حاصلاً في كاليفورنيا، حيث الاهتمام بالناحية العملية والتقنية، في التدريس الجامعي للسينما، كان أكبر.

في ظل هذا المناخ كله، يمكننا ان نتخيل كم كان مؤثراً على مارتن سكورسيزي، كل ذلك الكم من الافلام الحديثة التي كان يقيض له ان يشاهدها، ولا سيما أفلام "الواقعية الجديدة" الايطالية و "الموجة الجديدة" الفرنسية. وكم ان ذلك كله كان لا بد له من ان يوقظ فيه رغبات في الخلق السينمائي كانت نائمة. وها هي الآن قادرة على أن تفيق. وهو لئن كان قد أراد ذات لحظة ان يكون استئنافه الابداع كمخرج – مؤلف، بشكل أكثر جدية من ذي قبل طالما ان الجامعة

قادرة على ان توفر له امكانات ما، من خلال فيلم عن راقص فلامنكو، فإنه سرعان ما وجد نفسه، عام ١٩٦٣، قادراً، بفضل الجامعة، على تحقيق عمل أول آخر سيكون الفيلم الذي نعرفه تحت اسم "ما الذي تفعله فتاة لطيفة مثلك في مكان كهذا".. وحقق في العالم التالي "لست أنت يا موراي" (الذي يبدو أقرب ما يكون الى سيرة لعمه، صورت في أقبية ليتل ايتالي وأزقتها البائسة). وإذ عرض هذان الفيلمان تباعاً في المحترف الصيفي لقسم السينما في جامعة نيويورك، لفتا أنظاراً كثيرة، ما جعل مارتن سكورسيزي يحس انه الآن بات قادراً على اختيار طريق مستقبله حقاً. وهو، بتشجيع من هذا القرار، سيحصل في العام التالي على مساعدة من الجامعة قيمتها ٦٠٠٠ دولار، وأربعين ألف دولار أخرى دبرها من هنا أو هناك، ليصور ما كان يخيل اليه انه سوف يكون فيلمه الحقيقي الاول. ونتحدث هنا طبعاً عن "آتونا بالفتيات الراقصات"، الذي سيكون، نظرياً على الأقل، اول فيلم روائي طويل له. لكنه عملياً لم يكن كذلك، اذ، حين عرض الفيلم، لم ينل اعجاباً كبيراً. واستغرق الأمر شهوراً اخرى قبل ان ينصح هايغ مانوكيان تلميذه وصديقه الشاب بأن يعيد تصوير الفيلم من جديد، ولكن بمقاس ١٦ ملم هذه المرة. فاستجاب مارتن للنصيحة، وطور حكاية الغرام بين "بطله" والفتاة التي يلتقي بها. وهي نفس الحكاية التي كان ادخلها على شكل لقطات صغيرة وسريعة في النسخة الاولى من الفيلم، النسخة التي كان صورها على شاكلة ما يحدث في فيلم "آل فيتيلوني" لفلليني. وأنهى سكورسيزي النسخة الثانية من الفيلم معطياً اياه هذه المرة عنوان "أنا اتصلت أولاً". ولكن، هذه المرة أيضاً، وعلى رغم كل الجهود التي بذلها مارتن في هذا الفيلم، لم يجد من يرضى بتوزيعه.

في تلك الأثناء، كان مارتن قد تزوج بامرأته الاولى. حدث ذلك عام ١٩٦٤، وكانت زوجته رفيقة دراسته لارين ماري بريننان التي أنجبت له بعد عام طفلته الاولى التي اطلق عليها اسم "كاترين" تيمناً باسم أمه. و كان بريان دي بالما عراب هذه الطفلة. ولربما سيكون من المفيد ان نذكر هنا – بالاستناد الى العديد من كاتبي سيرة سكورسيزي – ان ذلك الزواج كان الفاتحة الحقيقية لسلسلة الزيجات

والاخفاقات العائلية التي سيبدأ سكورسيزي بالمعاناة منها منذ ذلك الحين. اذ نراه في عام ١٩٧٥ وبعد طلاقه من لارين، يتزوج الكاتبة جوليا كاميرون، التي أنجبت له ابنته دومنيكا (التي سماها على اسم جدته). ونراه بعد ذلك، بعد تصوير فيلم "نيويورك نيويورك"، وبعد ان طلق جوليا، وتزوج ايزابيلا روسليني (ابنة المخرج الايطالي الكبير والنجمة انغريد برغمان)، يطلق هذه الاخيرة وكان ذلك عام ١٩٧٩. ثم نراه في العام ١٩٨٥ يقترن بزوجته الرابعة باربرا دي فينا، التي سنرى اسمها كمنتجة في عدد لا بأس به من أفلامه... قبل أن يطلقها بدورها...

والحقيقة ان هذا "التدخل" منا، هنا في الحياة الشخصية لمارتن سكورسيزي ليس اعتباطياً، بل لأن متتبعي افلام هذا الفنان الكبير، لن يفوتهم ان يرصدوا في هذه الافلام، انعكاس ذلك "الفشل" الدائم لعلاقة الرجل بالمرأة... أو لنقل، تخفيفاً، لعلاقته بالحياة الزوجية. ولن يكون هذا غريباً بالنسبة الى من قال ذات يوم "انا الافلام التي احققها.. فإن لم يكن فيلمي فيلماً شخصياً، لن يكون من الممكن لي أن أفيق من أي نوم عن الصباح".

ونحن اخترنا هذه النقطة الانعطافية من سيرة سكورسيزي لنقول هذا، وذلك لأنه اذا كان ثمة في سيرته، ومنذ كان في طفولته، ما يربط بينه وبين السينما كفن، جاعلاً حياته تمتمزج بهذه الصور المتحركة وعوالمها، فإن العامين ١٩٦٤-١٩٦٥، كانا البداية الحقيقية لذلك الامتزاج الذي لن تنفصم عراه، من ذلك الحين وصاعداً، بين سكورسيزي وسينماه الخاصة. وذلك، بالتحديد، لأن سكورسيزي، ومنذ أنجز النسخة الثالثة من ذلك الفيلم الذي توقفنا عنده أعلاه، صار هو وأفلامه شيئاً واحداً ولم يعد من الممكن رسم صورة لسيرته من دون الحديث عن تلك الأفلام، كما انه من المستحيل، الحديث عن هذه الافلام في معزل عن مجريات حياة صاحبها.

كنا قد توقفنا، عند النسخة الثانية لفيلمه الثاني، والتي حملت عنوان "أنا اتصلت أولاً" وقلنا إن سكورسيزي الذي كان في ذلك الحين بلغ الثانية والعشرين من عمره، انفق عليه نحو ٤٦ ألف دولار.. آملاً منه أن يكون سبيله الحقيقي الى

مستقبل سينمائي متكامل. ولكن الذي حدث هو ان هذه النسخة الثانية لم تنل، بدورها، إعجاباً كبيراً، فوضعها جانباً، وربما في انتظار نصائح اضافية من هايغ مانوكيان، ليصنع مشروعاً جديداً أطلق عليه اسم "موسم الساحرة"، لن يكون بعد ذلك سوى المسودة الأولى للسيناريو الذي سيحققه لاحقاً بعنوان "شوارع خلفية". ولكن لا أحداً اهتم يومها بهذا المشروع الجديد، ما اغرق مارتن الشاب في فترة من الاحباط واليأس، جعلته سنة ١٩٦٧، يكتفي بالتعبير عن ذاته من خلال الفيلم القصير الذي سماه "الحلاقة الكبيرة"، وهو الفيلم الذي سيرى النقاد فيه لاحقاً مزجاً بين الاحتجاج على حرب فييتنام، ويأس مخرجه والإحباط العام لدى شبيبة بكاملها (ترى أولسنا هنا أمام ما يشبه المسودة الأولى لـ "سائق التاكسي"؟). وقد تكون لهذا الفيلم القصير فضائل كثيرة ولسوف يثني عليه النقاد بوفرة لاحقاً، أما بالنسبة الى سكورسيزي، فإن فضيلته الأساسية تكمن في انه مكنه من ان يسافر الى بلجيكا سنة ١٩٦٨، ليقدم الفيلم ضمن اطار مهرجان "كنوك لي زوت"، ما أتاح له أن يصور في هولندا، بعض المشاهد العارية، التي اذ عاد مرة اخرى وضمها الى ما كان صار عليه الفيلم السابق، مصورا من جديد حكاية الحب بين هاري كايتل (اناه/ الآخر جي. آر.) وبين الفتاة التي صار لها كيان اساسي في الفيلم (لعبت دورها زينا بوتوم)، صار للفيلم اسم جديد هو "من الذي يقرع على بابي؟"، وصار هذا فيلماً متكاملاً، نال هذه المرة نصيبه من النجاح، حين عرض في نيويورك سنة ١٩٦٩، بهذا الاسم، ليعرض في العام الذي يليه في لوس انجيليس تحت اسم "جي. آر.".. وليعتبر منذ ذلك الحين اول محاولة جدية يقوم بها مارتن سكورسيزي لوضع سيرته الذاتية في فيلم. ولن تكون الأخيرة بالطبع.

عندما عاد مارتن سكورسيزي من أوروبا، عاد مكللاً بنجاح نسبي حققه "الحلاقة الكبيرة"، مثنياً على ذلك بردود الفعل الايجابية التي ستكون لاحقاً لـ "من الذي يقرع على بابي؟". وكنا الآن قد صرنا في بداية سنوات السبعين. وصار اسم مارتن سكورسيزي معروفاً في الاوساط السينمائية. معروفاً كفاية كي تعرض عليه بعض الشركات تحقيق افلام لها.. ولكن ليس كفاية حتى تقبل بأن

تنتج له ما يعرضه هو عليها. وهو، على اية حال، لم يكن ليحتج على ذلك. كان يشعر ان زمنه الحقيقي لم يأت بعد، وان عليه ان يبذل مزيداً من الجهد. ومن هنا حين عرض عليه اوائل سنة ١٩٧٠، ان يخرج فيلم "قتلة شهر العسل" عن سيناريو كتبه ليونارد كاستل، وافق بسرعة، بل شرع حقاً في التصوير، لكنه بعد اسبوع واحد من العمل أبدل بكاتب السيناريو، فما كان منه إلا ان عاد الى نيويورك ليدرّس في جامعتها، منتظراً فرصة جديدة تسنح له. وهناك في جامعة نيويورك، أشرف أولاً على تصوير، ثم على توليف وتركيب الفيلم الجماعي "مشاهد من الشارع" الذي صوّرت فيه تظاهرات أميركية احتجاجاً على حرب فيتنام وعلى غزو كامبوديا.

والحقيقة ان عام ١٩٧٠، كان غنياً في حياة مارتن سكورسيزي، على رغم خيبات أمله إزاء كل المشاريع التي كان يركّبها في ذهنه وعلى الورق، ثم لا يجد من ينتجها له. ففي ذلك العام عرفه بريان دي بالما، بشكل جدي على فرانسيس فورد كوبولا، ثم على ستيفن سبيلبرغ فجورج لوكاس. وعند نهاية العام تقريباً عرفه على روبرت دي نيرو، الذي سيقول سكورسيزي، انه كان يعرفه قبل ذلك في منطقة "ليتل ايتالي" حيث كان يلمحه بين الحين والآخر. الآن، صارا صديقين. وكان دي نيرو قد بات معروفاً، وان لم يكن قد صار نجماً بعد، حيث انه مثل في فيلمين متتالين لبريان دي بالما هما "تحيات" و "هاي مام". بالنسبة الى روبرت دي نيرو، نعرف انه ومارتن سكورسيزي سوف يرتبطان ، منذ ذلك الحين، بصداقة لا تزال قائمة حتى الآن، كما ان دي نيرو صار بطل أفلام سكورسيزي المفضل، حتى "كازينو" على الاقل، حيث انه قام ببطولة تسعة من افلام سكورسيزي، معظمها من افلام هذا الاخير الاساسية ("شوارع خلفية"، "سائق التاكسي"، "الثور الهائج"، "فتيان طيبون"، "كازينو"...). بل إن دي نيرو اعتاد بين الحين والآخر أن يكون ملاك سكورسيزي الحارس، اذ — وكما سنرى في صفحات هذا الكتاب — سوف نجده في لحظات الشدة التي يعاني منها سكورسيزي، يأتيه بالمشاريع والأفكار التي تتولى إنقاذه.

هذا بالنسبة الى روبرت دي نيرو، وعلاقته بسكورسيزي. اما تعرف هذا الأخير على كوبولا ولوكاس وسبيلبرغ وصولاً الى آخرين من أبناء الجيل نفسه، فحكاية أخرى، لها مستتبعاتها الاكثر اهمية بكثير.

نعرف طبعاً ان هؤلاء جميعاً، الذين كانوا بين العشرينات والثلاثينات من عمرهم في ذلك الحين، أتوا الى السينما من أماكن مختلفة، بعضهم من العمل التلفزيوني، وبعضهم من العمل الجماعي والبعض من العمل الحر في السينمائي، أو حتى من العالم السياسي. ولقد كانت السنوات الاولى من سبعينات القرن العشرين، السنوات التي جمعت بينهم، ليس فقط كأصدقاء ورفاق وزملاء عمل، بل أكثر من هذا: بوصفهم، حسب التسمية التي ستطلق عليهم لاحقاً: "أصحاب اللحى الذين ثوروا السينما وغيروا هوليوود".

والحقيقة ان هذه التسمية تناسبهم تماماً. فهم، بالفعل، كانو ملتحين جميعاً، كما حال كل "المناضلين التغييريين" في تلك السنوات. وهم بالفعل ادخلوا جديداً على فن السينما يجمع بين الانطلاق، في اعمالهم نفسها، من السينما وحب السينما، ومعرفة استخدام التقنيات الحديثة للتصوير في الشارع اكثر وأكثر، مع الاستغناء اكثر وأكثر عن الستديوات والديكورات، ما جعل سينماهم اكثر تفاعلاً مع الحكايات التي تنتمي الى الشارع والى ما هو يومي في حياة الناس (قبل أن يتخذ كل منهم طريقه الخاصة.. لكن هذه حكاية أخرى). اما بالنسبة الى هوليوود، فإنها كانت عند "وصولهم" تعيش واحدة من اعمق ازماتها الخاصة، حيث كانت الستديوات قد بدأت تفقد وهجها ووظيفتها القديمين، والتلفزيون يهيمن.. وما الى ذلك. فأتى هؤلاء الملتحون، بمواضيعهم الجديدة ولغتهم السينمائية غير البعيدة من لغة التلفزيون الحقيقية، وبفهمهم الجديد للتعامل مع الممثلين والنجوم. ونعرف ان هذا كله أحدث تغييراً جذرياً في هوليوود التي لم تعد معهم، ثم بعدهم، ما كانت عليه قبل ذلك.

طبعاً لن نتوغل في هذا الموضوع هنا لأنه ليس موضوعنا إلا فيما يخص مارتن سكورسيزي وسينماه. فالمهم بالنسبة الينا هو ان سكورسيزي صار منذ

ذلك الحين جزءاً من ذلك التيار، ولربما يصح القول إنه يكاد يكون الوحيد من ابناء تلك المجموعة، الذي حافظ بقدر المستطاع على "القواعد" الاساسية التي حكمت عملها. والمهم ايضاً، أن كل تلك اللقاءات اشعلت اكثر وأكثر حماس سكورسيزي للعمل، وبشكل اكثر تحديداً، لتحقيق ما كان يصبو الى تحقيقه من افلام، بل حتى للتعاون مع مخرجين آخرين. كل تحرك كان بالنسبة اليه مرحباً به، حتى وان قاده، مثلاً، الى أن يعمل مساعد مولّف مع جون كازافتس في فيلم "ميني وموسكوفيتش"، أو الى تنظيم عروض افلام في "لنكولن سنتر". او المشاركة في مهرجان سينمائي في سورنتو.. وصولاً في العام التالي، ١٩٧١، الى التوجه الى هوليوود كي يشرف على توليف فيلم "مديساين بال كارافان" انطلاقاً من شرائط من ٩ ساعات صورها الفرنسي فرانسوا ريشنباخ. وهناك في هوليوود كان لقاؤه التاريخي مع روجر كورمان، هذا السينمائي الاسطوري، الذي كان أهم انجازاته في حياته، الفرص التي وفرها لمن ارتأى عندهم موهبة سينمائية كي يحققوا افلامهم الاولى. وكورمان ما إن التقى سكورسيزي، وكان قد شاهد فيلمه "جي. آر." حتى قال له إن عليه ان يكف عن اضاعة وقته في العمل على افلام الآخرين، ويحقق أفلامه. وفي ذلك الوقت كان كورمان، وشركة "أميركا انترناشنال" يودان انتاج فيلم يكون اشبه بتكملة لفيلم "بلادي ماما" الذي كان حقق نجاحاً كبيراً. وهكذا ولد فيلم "بوكسكار برتا"، الذي صوره سكورسيزي خلال ٢٤ يوماً، ما أثلج صدر كورمان الذي يحب هذا النوع من العمل، فقال له انه بات عليه الن ان يحقق افلاما اكثر ارتباطا بذاته. لكنه في انتظار ذلك واذ كان سكورسيزي قد اصبح في تلك الاثناء عضواً في نقابة المخرجين، رأى ان عليه ألا يتوقف عن العمل، وهكذا عرض عليه مشروعاً سريعاً آخر هو سيناريو "هربت من جزيرة الشيطان"، كما عرض عليه تحقيق فيلم "آرينا"، وذلك لحساب شركة مترو غولدوين ماير، بيد ان سكورسيزي رفض العرضين، مفضلاً، في انتظار ان يتاح له تحقيق فيلم شخصي يهمه تحقيقه حقاً، أن يشتغل على أفلام الآخرين، مولّفاً أو مساعداً أو أي شيء يشبه ذلك،

خصوصاً أن جون كازافتس اصر عليه بضرورة ألا يضيع وقته في تحقيق افلام يندم عليها لاحقاً. وهنا امام هذا كله عاد سكورسيزي الى العمل على سيناريو "موسم الساحر" الذي كان اشتغل عليه مرات عديدة من قبل، وعرضه على جوناثان تابلن، مدير أعمال بوب ديلن و "ذا باند"، فوافق تابلن على ان ينتجه. وبسرعة وقف سكورسيزي خلف الكاميرا، ٢٧ يوماً في لوس انجيليس ليصور ما اصبح لاحقاً، فيلمه الكبير الذاتي الاول "شوارع خلفية". وإذ عرض هذا الفيلم في مهرجان نيويورك، ثم في "أسبوعي النقاد" في "كان"، لفت الانظار بشكل جدي، وقال كثر من النقاد أن مخرجاً جديداً قد ولد... وكان من بين هؤلاء باولين كيل، ناقدة "النيويوركر"، التي كانت كلمتها كلمة في هذا المجال. ولقد كانت كيل هي التي عينت روبرت دي نيرو ليفوز بجائزة اوسكار افضل ممثل ثانوي عن هذا الفيلم.

حين عرض "شوارع خلفية" وحقق ذاك النجاح الأول كنا قد أصبحنا في عام ١٩٧٣. صحيح ان سكورسيزي كان لا يزال شاباً. لكن شهرته كانت قد باتت كبيرة، وكان هو يعرف انه يسير بخطوات حثيثة نحو تحقيق أحلامه السينمائية الكبرى، حتى وان لم يكن يعرف تماماً في ذلك الحين ما هي تلك الأحلام. أو لنقل انه شعر ان في امكانه ان يطوع ما يقيّض له من افكار الآخرين لتتلاءم مع أحلامه. وهكذا حين حدث ذات مرة ان فاتحت الين برستاين فرانسيس فورد كوبولا، برغبتها في العمل مع مخرج شاب يحقق سيناريو تود العمل فيه، لتؤكد النجاح الذي كانت حققته في فيلمها السابق "التعويذة"، نصحها كوبولا بسكورسيزي. وبالفعل، بعد أن شاهدت الين "شوارع خلفية" اتصلت من فورها بمارتن وحدثته عن مشروعها، المتعلق بأفلمة سيناريو كان روبرت غيتشل قد كتبه لها خصيصاً بعنوان "أليس لم تعد تعيش هنا". وإذ قرأ سكورسيزي السيناريو، وفهم ان المنتجين رصدوا للفيلم ميزانية تفوق ثلاث مرات ميزانية "شوارع خلفية" لم يتردد. بل انكب على الفيلم يحققه بسرعة من دون أن يحدث تغييرات اساسية في السيناريو. وكانت النتيجة ان فازت ألين عن الفيلم بجائزة أوسكار افضل

ممثلة، في العام التالي، اما هو فإنه، حتى وان لم يفز بأي أوسكار، سيصبح ذا شهرة تربط بين سرعته في إنجاز العمل وجودة هذا العمل. ونعرف ان هذا ما يحبه المنتجون عادة لدى المخرجين الشبان.

في ذلك الحين، إذاً، كان سكورسيزي قد صار اسماً، بل ان شهرته في الاوساط السينمائية وفي اوساط الهواة، كانت قد بدأت تتوسع لتشمل والديه ومنطقة "ليتل ايتالي". وهكذا حين شاءت سلطة الكفاءات الاميركية ان تحقق مجموعة من افلام تتحدث فيها عن دور المهاجرين والأقليات في بناء أميركا، جرى الاتصال بمارتن سكورسيزي قد يحقق شريطاً عن أبويه المهاجرين، ورصد للمشروع ٦٥ ألف دولار، استخدمها المخرج الشاب بشكل جيد ليحقق فيلم "أميركي إيطالي" الذي قدم للمرة الأولى جانباً من سيرته بشكل مباشر، وعرض في مهرجان نيويورك لافتاً الانظار حقاً.. موجهاً هذه الأنظار أيضاً الى كاترين والدة مارتن، التي اصبحت منذ ذلك الحين معلّماً من معالم سينماه!

في تلك الأثناء كان مارتن سكورسيزي قد بدأ يحضر لفيلم جديد له، سينجزه خلال شهور ليصبح عمله الأكبر حتى ذلك الحين: أكثر أعماله قوة، وأكثر اعماله ذاتية، حتى وان كان لموضوعه جذور تغوص بعيداً عنه. نتحدث هنا، طبعاً، عن "سائق التاكسي"، الذي كتبه بول شرايدر، مستوحياً اياه من مذكرات آرثر بريمير، الشاب المجند العائد من فييتنام والذي حاول اغتيال المرشح الرئاسي حاكم الولاية جورج والاس. والحقيقة ان سكورسيزي لم تكن له اية علاقة بهذا المشروع اول الأمر. ذلك ان شرايدر من بعدما كتبه عرضه على روبرت موليغان كما على جيف بردجز، لكن هذين لم يهتما به حقاً. وحين عرف روبرت دي نيرو وسكورسيزي بالمشروع واطلعا على السيناريو أبديا اهتماماً به، بل عرضا على الستديو ان يعملا الفيلم بحد أدنى من الأجر. وكان الأمر مغرياً، خصوصاً ان دي نيرو كان في طريقه الصاعد الى النجومية في ذلك الحين بعد اوسكار افضل ممثل ثانوي، التي كان نالها عن دوره في الجزء الثاني من "العراب". وهكذا اشترت شركة وارنر المشروع وأنتجته، ليحققه سكورسيزي طوال عام ١٩٧٥. وطبعاً،

نعرف الكثير عن النجاح المحلي والعالمي الذي حققه "سائق التاكسي" ولا سيما، حين عرض في مهرجان "كان" عام ١٩٧٦، ليفوز بالسعفة الذهبية، مطلقاً اسم سكورسيزي، ودي نيرو، كالسهم في فضاء السينما الجديدة في العالم.

بعد النجاح الكبير الذي حققه سكورسيزي ودي نيرو في سائق التاكسي" أحس مارتن ان عليه ان يرتاح بعض الوقت قبل ان ينطلق في عمل جديد. وكان بالفعل قد حدد ما سيكونه هذا العمل: فيلماً يتحدث عما يسمى في الأدب الانكليزي جيل ١٨٨٠، من خلال حكاية كتابة ماري شيللي، وهي في رفقة زوجها الشاعربرسي شيللي وصديقهما اللورد بايرون، في جنيف، روايتها عن "فرانكنشتاين". غير ان الذي حدث هو ان هذا المشروع راح يراوح مكانه، فيما تكاثرت العروض على مارتن كي... يمثل! وفي الوقت نفسه راح سكورسيزي يسعى لتحقيق مشروع آخر بديل مقتبس هذه المرة عن رواية "نسيان باليرمو". لكنه بسرعة اضطر للتخلي عن كل تلك المشاريع حين أطل عليه مشروع، شعر أنه سيكون مشروع العمر. أولاً لأنه يحقق من خلاله حلماً قديماً يتعلق بالسينما الكوميدية الموسيقية، ثم لأن هذا الفيلم سيجمعه من جديد بروبرت دي نيرو – في دور لم يكن هذا قدم مثله من قبل-، وثالثا لأن الفيلم سيكون، بشكل مزدوج تحية الى واحد من مخضرمي هوليوود: فنشنتي مينيللي، من ناحية لأن بطلة الفيلم ستكون لايزا، ابنة فنشنتي، ومن ناحية ثانية لأن بعض مشاهد الفيلم وموسيقاه ستذكر بأجمل ما حقق المخرج المخضرم من بطولة زوجته النجمة جودي غارلند، والدة لايزا. وهكذا، إذ وجد سكورسيزي نفسه امام هذا المشروع، وأمام نحو ٩ ملايين دولار كرستها له شركة مترو غولدوين ماير، شمر عن ساعديه وانصرف الى عمل استغرقه ٢٢ أسبوعاً من التصوير في الاستديوات ليسفر الامر عن فيلم طوله اربع ساعات ونصف الساعة. وأمام ذهول مسؤولي الستديو، قصّر سكورسيزي الفيلم الى ١٣٦ دقيقة. غير ان هذا التعديل لم يكن مفيداً، ذلك ان الفيلم، وهو طبعاً "نيويورك... نيويورك" لم يحصد حين عرض سوى فشل ذريع، سيكون الاول في حياة سكورسيزي على مثل هذه الضخامة، لكنه لن يكون الأخير. وعلى رغم ان

سكورسيزي ألهى نفسه خلال الشهور التالية بعمل استعراضي موسيقي أخرجه للايزا مينيللي، التي كانت شاركته إحباطاته وادمانه على المخدرات من جراء ذلك، وتجول معه في عدد من المدن الاميركية، فإن حاله وصلت الى حدود التدهور الجسدي والنفسي، التي لن ينقذه منها سوى بداية حديثه عن مشروع جديد بدا مؤمناً به منذ ذلك الحين، لكنه في الواقع لن يحققه إلا بعد نحو ربع قرن: "عصابات نيويورك". والحقيقة انه لولا الحديث عن هذا المشروع، ولولا النجاح النسبي لفيلم "الفالس الأخير" الذي كان حققه عن آخر حفل لفريق "ذا باندا" فيما كان منكباً على إنجاز "نيويورك... نيويورك"، لكان سكورسيزي قد انتهى تماماً في تلك الآونة، حيث تراكم عليه الادمان والاحساس بالفشل وطلاقه من زوجته ومسؤوليته الاخلاقية المعنوية، عما أحاق بلايزا مينيللي من فشل، ليصل الى الهاوية. والواقع ان في امكاننا ان ندرك حجم تلك الهاوية حتى ونحن نشاهد فيلم "فتى اميركي" الذي حققه سكورسيزي، في ذلك الحين (١٩٨٧) عن صديقه ستيفن برنس، هذا العمل الوثائقي الذي بقدر ما هو عمل عن برنس يعتبر عملاً عن سكورسيزي، واعتاد ان يعرض في برنامج واحد مع الفيلم الوثائقي السابق الذي كان سكورسيزي حققه عن والديه: "أميركي إيطالي".

لا شك أن وضعية سكورسيزي خلال تلك الفترة المفصلية من حياته كانت شديدة الصعوبة.. بل الأدهى من هذا انها كانت تتأرجح بشكل مؤذ بين الصعوبة، والخطر، حتى وان كان مخرجنا لم يهدأ خلالها، متنقلاً من عمل الى آخر ومن مشروع الى آخر. وفي نهاية الأمر كان لا بد أن يحصل ما كان اصحاب سكورسيزي يتوقعون له ان يحصل: انهار تماماً ونقل الى المستشفى، وسيقال إنه وصل الى حد محاولة الانتحار يوم تركته زوجته جوليا كورمان نهائياً وقد حصلت على حق حضانة ابنتهما دومنييكا المولودة سنة ١٩٧٩. ولكن في تلك اللحظة بالذات، وفيما كان سكورسيزي في المستشفى يائساً حزيناً غير مؤمن بأن ثمة اي مستقبل مفتوح امامه، اطل عليه ملاكه الحارس، روبرت دي نيرو، حاملاً معه مشروعاً جديداً كان عنوانه في ذلك الحين "حكاية جاك لاموتا". هذا المشروع

الذي سيصبح اسمه في نهاية الأمر "الثور الهائج" لقي نفوراً فورياً من قبل مارتن. رفض حتى أن يقرأ اي صفحة منه على رغم إلحاح دي نيرو. ولكن هذا عاد وألح بقوة مهدداً متوعداً، ما دفع مارتن الى القراءة. وسيروي هذا الأخير لاحقاً انه ما إن بدأ في قراءة الصفحات الاولى حتى غرق في المشروع تماماً، ما أعاد اليه مذاق الحياة. وأحس ان هذا العمل كتب من أجله. وقرر في لحظة ان يغرق تماماً في تنفيذه، ليس جسدياً وعملياً فقط، بل روحياً أيضاً.

أحس انه المشروع الذي كان يبحث عنه منذ زمن بعيد.

وهكذا في شهر نيسان (أبريل) من ذلك العام ١٩٧٩، بدأ التصوير وانهمك مارتن سكورسيزي تماماً في العمل على هذا الفيلم الذي من المؤكد انه عنى بالنسبة اليه كثيراً. وعند آخر الصيف،سيصل به الاقبال الجديد على الحياة - في انتظار زيادة وزن روبرت دي نيرو كي يؤدي المشاهد التي يزيد فيها وزن جاك لاموتا- يتزوج مارتن من ايزابيلا روسليني (٣٠ ايلول – سبتمبر -).

وهكذا خلال شهور قليلة تبدلت الحال تماماً. وما إن أطل عيد الميلاد لذلك العام حتى كان مارتن قد صار رجلاً آخر... ولقد كان التبدل لديه من القوة بحيث أن الفشل التجاري النسبي الذي سيكون من نصيب "الثور الهائج"،حين ستبدأ عروضه لاحقاً، لن يؤثر فيه أدنى تأثير، خصوصاً ان النقاد أحبوا الفيلم وان كثراً قالوا لسكورسيزي إن مستقبله سيكون امامه و ان هذا الفيلم سوف يصبح ذا شأن في تاريخ السينما. كان سكورسيزي يعرف هذا لذلك ظل مطمئنا. وبالفعل ها هو "الثور الهائج" يعتبر اليوم واحدا من افضل عشرة افلام اميركية في تصنيفات معهد الفيلم الأميركي، كما ان الفيلم رشح بعد عرضه لثماني جوائز اوسكار (نال منها اثنتان، واحدة لدي نيرو والثانية لتيلما شونماكر مولّفة الفيلم)... وفي تلك الأثناء كان تذوق سكورسيزي للحياة وللعمل لا يزال كبيراً. ومن هنا اقبل، منذ حزيران (يوليو) ١٩٨١، وبقوة على تصوير فيلمه التالي "ملك الكوميديا".

لكن قبل ذلك، كان قد انصرف الى نشاط آخر.. نشاط سوف يرتبط به وباسمه منذ ذلك الحين: العمل على انقاذ التراث السينمائي الاميركي (ثم غير الاميركي) من الفناء. بدأ ذلك بالبيان الذي سيصبح شهيراً فيما بعد والذي جاءت العبارة الاولى فيه على الشكل الآتي: "ان كل شيء نفعله اليوم لا يعني شيئاً". ويستطرد البيان الذي نشره سكورسيزي يوم ٥ نيسان (ابريل) من ذلك العام منبهاً من خطورة اختفاء كل التراث السينمائي الملون بسبب عيب اساسي في شرائط ايستمان.والحقيقة ان المعركة التي بدأت محددة وجزئية تتصدى لخطأ تقني تاريخي، سوف تتسع خلال العقود التالية لتصبح واحدة من المعارك الاساسية للحفاظ على فن السينما وعلى الأفلام واعادة الاعتبار اليها. غير ان الامور عام ١٩٨٠، لم تكن قد وصلت الى هذا الحد بعد، بل كانت في بداياتها، اما سكورسيزي فإنه كان مشغولاً، في الوقت نفسه، بإنجاز "الثور الهائج" الذي سوف يعرضه للمرة الاولى يوم ١٤ تشرين الثاني من ذلك العام، كما بالإعداد لـ "ملك الكوميديا". كان من الواضح أن الاهتمام - في تلك الاثناء - بالتراث السينمائي ليس أكثر من إراحة ضمير.

بعد شهور، وعلى رغم من أن "الثور الهائج" لم يحقق في عروضه الاولى النجاح التجاري الكبير المتوقع، رشح الفيلم لعدد من جوائز الأوسكار، لكن الفوز كان، فقط من نصيب روبرت دي نيرو وتيلما شونماكرْ كما اسلفنا. والحقيقة ان سكورسيزي لو لم يكن غارقاً في تجربته الكوميدية — النجومية مع جيري لويس، في "ملك الكوميديا"، لكان شعر بحزن أكبر.. بالأحرى، بحزن يماثل الحزن الذي سوف يكون من نصيبه بعد عام ونيف، حين يصاب بصدمتين في عام واحد: ففي اول سنة ١٩٨٣، حين عرض "ملك الكوميديا" حقق فشلاً ذريعاً، ربما فاق الفشل الذي كان حصده "نيويورك نيويورك" قبل سنوات، والحقيقة ان هذا الفشل كان مفاجئاً ليس لأن الفيلم جيد — وهو على اية حال ليس من افلام سكورسيزي الكبيرة — بل لأن كل العناصر كانت توفرت له كي ينجح تجارياً، بصرف النظر عما سيكون رأي النقاد فيه. لكن الفيلم لم ينجح. ولئن كان سكورسيزي خلال

الشهور القليلة التي تلت إخفاق "ملك الكوميديا"، مشغولاً بالتحضير الجدي، هذه المرة، لتحقيق "آخر إغواء للمسيح" عن رواية اليوناني نيكوس كازانتزاكيس، في فلسطين، ما خفف من حدة حزنه على اخفاق "ملك الكوميديا"، فإن الصدمة الثانية جاءت مع عزوف شركة بارامونت عن تمويل الفيلم، بعدما كانت وافقت على ذلك بكل حماس، وهذا رماه الى وهدة اليأس خصوصاً انه، من خلال رفض الشركة، وجد نفسه في مجابهة، غير متكافئة مع جمعيات الضغط الكنسية الكاثوليكية. وعلى هذا توقف المشروع (ولكن مؤقتاً كما سوف نرى)، لينصرف مارتن في العام التالي ١٩٨٤ الى تصوير فيلم نيويوركي جديد له هو "بعد الدوام". والحقيقة ان سكورسيزي ما إن انتهى من تصوير هذا الفيلم الأخير، حتى عاد يهتم بمشروع فيلم "المسيح"، مدفوعاً بنوع من الاحساس الذي تجدد لديه في ذلك الحين بأن في امكانه ان يستعيد كل حيويته لو أراد. وهو كان يريد ذلك حقاً. لذا، وعلى رغم كل ما كان مر به خلال السنوات السابقة، نجده في الوقت الذي يجري فيه ألف اتصال واتصال يومياً، يندفع الى العمل وانجاز كل ما يقع تحت يده. وفي هذا الاطار نجده على التوالي يحقق فيلماً للتلفزيون ("مرآة يا مرآة") ثم يستجيب لدعوة بول نيومان اياه ليعملا معاً في فيلم "لون المال" ثم ينصرف الى تحقيق كليبات غنائية (لمايكل جاكسون وروبي روبرتسون) وأفلام دعائية. كانت حقبة من العمل الكثير وغير المتردد، حقبة بدا فيها سكورسيزي كمن افاق من يأس وسبات عميقين ليقتحم العالم. ولعل لحظة الذروة في ذلك كله، كانت حين كتب، وصور، ذلك المشهد الختامي في فيلم "لون المال" (١٩٨٦) الذي يخبط فيه بول نيومان، عصا البليار بقوة وانتصار صارخاً "ها أنذا قد عدت".

لقد كانت تلك الصرخة، كما سنقول مرات عديدة في هذا الكتاب، صرخة بول نيومان، ولكن أيضاً – وخاصة – صرخة مارتن سكورسيزي. فالرجل بدا وكأنه قرر ان ينسى كل آلامه وإحباطاته وخساراته ومآسيه العائلية، متجاوزاً هذا كله نحو بدء سلوك طريق مستقبل حقيقية. كان يتساءل في أعماقه: ترى ما معنى النجاح؟ ما معنى الفشل؟ ولما قرر ان ليس لديه جواب على اي من هذين

السؤالين، رسم خطة جديدة لحياته، لا شك انه سوف يسير عليها خلال العقود التالية. خطة لا تلقي بالاً للأزمات الصغيرة وضروب الفشل العابرة. والحقيقة ان تتبعنا لمسار حياة مارتن سكورسيزي ومساره المهني منذ ذلك الحين سيرينا، مع بعض التعرجات هنا، أو ضروب التردد هناك، انه سار – ولا يزال يسير حتى اليوم - على هدى تلك الخطة.

لسبب ما إذاً، يصعب علينا تحديده، كما يصعب ذلك على صاحب العلاقة نفسه، كانت الفترة الفاصلة بين عامي ١٩٨٦-١٩٨٧، فترة انعاطفية بشكل اساسي، ليس في عمله السينمائي فحسب، بل في حياته ايضاً.

وكان هذا من حسن حظ السينما ومن حسن حظ سكورسيزي بالطبع.

في الوقت الذي كان سكورسيزي يصور فيه "لون المال" عند بداية عام ١٩٨٦، كان "بعد الدوام" قد عرض عروضه الأميركية الاولى محققاً ما يشبه النجاح. والفيلم كان على اية حال فيلماً ضئيل الميزانية، خفيف الانتاج، ومن هنا فإن اي نجاح كان من شأنه ان يحققه، كان سيكون مرضياً، مهما كان متواضعاً. فكيف اذا ما عرض الفيلم في دورة ذلك العام لمهرجان "كان" في تظاهرة "اسبوعي المخرجين"؟ حسناً، كل هذا كان من شأنه أن يقول لمارتن انه اصبح الآن على الطريق الصحيح، خصوصاً ان صدى العروض التلفزيونية العالمية لكليب "باد" كانت رائعة، بحيث صار الكليب مَعْلَماً من معالم هذا الفن.

ويبدو ان نفسية مارتن سكورسيزي إزاء هذا كله انعكست توفيقاً، في واحد من المشاريع الاساسية في حياته السينمائية. مشروع "آخر إغواء للمسيح" الذي كان يسعى لتحقيقه منذ سنوات سنوات... (بل منذ شباب الباكر يوم قرأ الرواية للمرة الاولى فيما كان يصور "بوكسكار برتا" كما يروي بنفسه في فصول هذا الكتاب اللاحقة). فالمشروع، بعد سنوات من التردد، صار ممكن التحقيق أخيراً، حتى وان كانت المحاولات التي بذلها وزير الثقافة الفرنسي جاك لانغ للعثور على تمويل رسمي فرنسي للفيلم، قد باءت بالفشل تحت ضغط الكنيسة الفرنسية. ولم

يكن، في الحقيقة، بالإمكان تحقيق الفيلم في نهاية الأمر، إلا بعد إبدال فلسطين، كمكان لهذا التصوير، بالمغرب. المهم ان سكورسيزي أمضى عام ١٩٨٧ كله بعيداً عن العالم، في الصحراء المغربية، وفي عمق التاريخ المسيحي، مصوراً هذا الفيلم، ما أعطاه راحة نفسية كان في أشد الحاجة اليها. وهو سيقول لاحقاً انه إنما كان في حاجة الى تلك الراحة، استعدادا للمعارك التي كان يعرف انه وفيلمه، سوف يخوضانها ما ان يكتمل التصوير ويصبح الفيلم جاهزاً للعرض.

اننا نعرف بالطبع ان سكورسيزي كاثوليكي مؤمن بعمق. وهو أمر وجد دائماً في حياته، وليس من الصعب العثور عليه في كل لحظة من لحظات أفلامه. غير ان إيمانه لم يكن من النوع الذي يمكنه ان يتطابق دائماً مع الدين الرسمي ومع الكنيسة. ولعل نقطة الافتراق الاساسية تكمن في انسانية السيد المسيح التي يصر على ابرازها سكورسيزي دائماً، من دون – بالطبع – ان ينكر على الكنيسة وعلى المؤمنين جميعاً ايمانهم بألوهية الفادي المخلص. كل ما في الأمر انه، وبعد سنوات طويلة من نقاشات خاضها مع رجال الدين ولا سيما مع اسقف نيويوركي كبير كان صديقاً له، وجد ان السجال الديني ليس من مهماته. مهمته أن يركز فقط على عظمة المسيح كإنسان. ويقينا ان هذا الامر هو الذي كان يقود خطاه وأفكاره وهو يقرأ ثم يشتغل على رواية كازانتزاكيس وتحويلها فيلماً. وهو كان وضع نصب عينيه منذ البداية، ولذا تعمد ان يستدعي الكالفيني بول شرايدر ليكتب له السيناريو، ان يجعل من أنسنة المسيح على طريقة بازوليني في فيلم "الانجيل حسب القديس متى" دليلاً له، مع تجاوزه في مجال أنسنة السيد المخلص، الى حد جعل آخر اغواء له يتمثل في شكه بكل ما فعل وهو على خشبة الصليب متمنياً لو كان في مقدوره ان يغلب انسانيته على الوهيته فلا يصلب، بل يغادر الصليب الى مريم المجدلية، حبيبته في ذلك الحلم الأخير، ليتزوجها وينجبا ابناء ويعيشان عائلة عادية. اننا نعرف طبعاً، ونوافق الكنيسة حين ترى، ان هذا الكلام كله هرطقة في هرطقة. لكن سكورسيزي لم يكن في هذا المشهد يحاول أن يهرطق بقدر ما كان يريد ان يقدم رؤية وصورة للشك لا أكثر. مجرد صورة لصراع يمكن ان يكون اعتمل في عقل

المسيح وهو يصلب. لكن الكنيسة لا تساوم، طبعاً، في مثل هذه الأمور. ومن هنا، ما إن أنجز الفيلم حتى راحت المعارك ضده تتوالى، ليمنع، رسمياً هنا، ومن طريق التظاهرات هناك. لتفجر صالة تعرضه في باريس، أو تحرق نسخه في ولاية أميركية. لكن الغريب في الأمر ان هذا كله لم يحبط سكورسيزي هذه المرة، بل جعله – على العكس من ذلك – يشعر ان المعركة في سبيل الانسان، وجعل السيد المسيح في لب هذه المعركة، امران يبرران كل انواع التحمل والعذاب.

مهما يكن من أمر، بات من الواضح في تلك السنوات أن ما من شيء يمكنه أن يحبط مارتي، فهو كان تصالح فيه مع هوليوود – ولكن من موقع الندّية، لا من خلال التنازلات -، هو الذي كان كمن قال لنفسه: "يريدونني ان أحقق أفلاماً ضمن أنظمتهم، سأفعل. وسأجعلهم يعيدون الكرة حتى من دون ان يحققوا من افلامي أرباحاً!".. هذا ما كان قد بدأ يقوله لنفسه، مضيفاً "على اية حال اذا كنت سأرغب في ان احقق دائماً افلاماً شخصية ذاتية، يجب ان أعطيهم، بين الحين والآخر، ما يرضيهم!". والحقيقة ان ما اعطاه سكورسيزي للموزعين لم يكن من شأنه ان يرضيهم. بل لعل المرة الوحيدة، خلال سنوات الثمانين، التي حقق فيها، حقاً، فيلماً ربح أموالاً طائلة، كان ذلك في فيلم "كيب فير" الذي انتجه له... رفيقه ستيفن سبيلبرغ. "كيب فير" حقق من الارباح المادية ما لم تتمكن من تحقيقه حتى ذلك الحين، معظم افلام سكورسيزي مجتمعة. غير ان مكانة هذا المخرج الجديدة – القديمة، المميزة في هوليوود، منذ ذلك الحين لم تتوفر بفضل عشرات ملايين الدولارات، التي ربحها "كيب فير"، بل بفضل كيمياء جديدة من الصعب تحليل كل عناصرها. ذلك أن هوليوود صارت تحتفظ لسكورسيزي منذ ذلك الحين بمكانة لا علاقة لها بالمردود المالي. ولكأن افلام الرجل صارت نوعاً من العلامة النوعية التي تميز حقبة او شركة او تياراً. في نوع من الاستجابة، العفوية ربما، للصرخة التي أطلقها الرجل، على لسان ادي فلسون (بول نيومان)، في "لون المال". وإلا فكيف نفسر أن سكورسيزي تمكن خلال العشرين سنة التالية، من أن يحقق عدداً كبيراً من الافلام، في الوقت الذي عجز فيه اي من هذه

الافلام عن تحقيق اي ربح، حتى كان "المرحلون" الذي وحده استطاع ان يضاهي "كيب فير" في مداخيله؟

ترى أفلا يمكننا انطلاقاً من هنا ان نتعاطف، بعض الشيء، مع هوليوود من جراء تعاملها الاستثنائي هذا مع سكورسيزي: التعامل الذي عرفت من خلاله هوليوود كيف تحقق، ولو لمرة في تاريخها. مكسباً معنوياً لا مادياً وتتمسك به؟

ان الامور تبدو لنا في الحقيقة على هذه الشاكلة. تبدو لنا وكأن ثمة، منذ أواخر سنوات الثمانين، معاهدة حسن جوار وصداقة بين سكورسيزي وهوليوود. إذ، حتى حين ثارت المنظمات الكاثوليكية المتطرفة في وجه "آخر اغواء للمسيح" مهددة بتدمير الستديوات وسمعة صالات العرض الاميركية ان هي عرضته، لم تأبه الستديوات في نهاية الأمر بالتهديد وعرضت الفيلم. وحين عجز هذا الفيلم عن تحقيق المداخيل التي كانت متوقعة له، لم تأبه هوليوود كثيراً، بل فتحت الباب واسعاً من بعده لمخرجه كي يحقق من بعده واحداً من أفلامه الكبيرة: "فتيان طيبون"، وكان ذلك طوال عام ١٩٨٩، الذي اشتغل سكورسيزي فيه على تحقيق هذا الفيلم بعدما كان في العام الذي سبقه قد اشتغل على جزء من "حكايات نيويوركية".

في تلك السنوات، اذا، لم يخلد سكورسيزي الى اي هدوء ولا الى اية راحة. كانت راحته لا تتأمن إلا وهو وراء الكاميرا يصور، او خلف طاولته يكتب او خلف طاولة الموفيولا، الى جانب تيلما شونماكر يولّفان معاً مشهدا من مشاهد فيلم ما. اما لذته القصوى فكانت تتحقق من خلال مواصلته تلك المعركة التي باتت الأحب الى قلبه. إذ في تلك الأثناء كان يواصل النضال من اجل حفظ التراث السينمائي، وصولاً الى تأسيس ذلك الصندوق، بمشاركة عدد من زملائه السينمائيين لينفق منه على انقاذ الأفلام وحظفها وما الى ذلك.. وهي معركة لا تزال متواصلة حتى اليوم، وكان من بين المستفدين منها، السينما المغربية التي بات سكورسيزي، منذ سنوات على علاقة معها، اضافة الى انه قدم، في سياقها، تلك المساهمة الاساسية التي انقذت فيلم TRANSES لأحمد المعنوني من الفناء.

مهما يكن فإن التجديد في حياة سكورسيزي السينمائية وتماشيه المتجدد مع هوليوود، وانكبابه على رفد عالم السينما وتراثها بقدراته وامكاناته، كل هذا لم يؤد الى اي استقرار في حياته الزوجية. فهو بعدما طلق زوجته الثالثة إيزابيلا روسليني قبل تمكنه بصورة نهائية من تحقيق "آخر اغواء للمسيح"، تزوج سنة ١٩٨٥ من المنتجة باربرا دي فينا، التي تولت انتاج عدد من أفلامه القصيرة والطويلة. وما لبث ان طلقها ليتزوج لاحقاً، في العام ١٩٩٩، من هيلين موريس، التي انجب منها في العام نفسه ابنته فرانشسكا.

الحقيقة اننا اذا قسمنا عدد سنوات نضوج مارتن سكورسيزي، على عدد زوجاته، سنجد انه تزوج ما معدله امرأة كل ثماني سنوات.. وأنجب من ثلاث منهن بناتاً. ومن دون ان يحاول المرء ان يدخل عميقاً في الحياة الشخصية لسكورسيزي، يمكنه أن يرى ان سكورسيزي بقدر ما كان موفقاً في حياته السينمائية، يبدو اقل توفيقاً في حياته العائلية وفي علاقاته النسائية. ولكن، على اية حال ، افلا تقول لنا سينماه هذا كله؟ ان قراءة معمقة للعلاقات الزوجية، وللعلاقة بين كل رجل وامرأة في أفلامه ، ستقول لنا، بوضوح، في نهاية الأمر، ان ثمة هنا شرخاً ما. فماذا، مثلاً لو كان حلم السيد المسيح وهو على الصليب يفكر بكم ان الحياة – حياته – ستكون يا ترى اجمل ان هو عاشها مع مريمته المجدلية، حلمه الانثوي المستحيل؟ المرأة من دون تحديد، نيويورك.. السينما؟

حتى هو لا يمكنه أن يعطينا هنا اجابة قاطعة.

لكنه في المقابل، عرف دائماً – او على الاقل منذ نهاية الثمانينات – كيف يعانق السينما بشكل يدفع حتى هوليوود الى الاعتراف بأن السينما لم يعد في امكانها ان تستغني عنه. نيويورك نفسها سوف يبارحها بعد فيلمين أو ثلاثة. والمرأة لن تشغل باله طويلاً بعد ذلك. اما السينما فبقيت.

ومن هنا، كان من الطبيعي، بعد "فتيان طيبون" و"كيب فير"، ان يمعن سكورسزي سينمائياً، فيحقق تنويعاً رائعاً في مواضيع أفلامه، ويدنو من السينما

وتاريخها أكثر أكثر، ليس في تلك الأفلام ذات المواضيع فقط ، بل حتى في أفلام "سينمائية" بشكل مباشر: رحلته الخاصة في السينما الاميركية (١٩٩٥) ثم رحلته في ايطاليا (وتحديداً، في تاريخ نصف قرن من السينما الايطالية (٢٠٠١). أما بالنسبة الى سينماه الروائية، فإن كل منها، من الآن وصاعداً، سوف يكون في حد ذاته أشبه بتحية: تحية الى السينما وأنواعها، تحية الى نيويورك متكررة، ثم تحية الى هوليوود بشكل مباشر.

واما المرأة فلتبق جانباً!

ذلك ان سينما سكورسيزي، ومنذ "سن البراءة" على الأقل سوف تبقى سينما الرجل: الرجل الحائر بين امرأتين لكل منهما قوتها، ولكن لكل منهما ضعفها ("سن البراءة" – ١٩٩٣)، الرجل المدمر لذاته ولحياته الزوجية ("كازينو" – ١٩٩٥)، والرجل الذي يعيش لياليه هارباً من الحب باحثاً عنه من دون جدوى ("إيقاظ الموتى" -١٩٩٩)، والرجل/ القضية في مجتمع بالكاد فيه نساء ("كوندون" – ١٩٩٧)، والرجل الساعي الى انتقام تصبح المرأة وسيلته ودماره فيه ("عصابات نيويورك") والرجل الغائص في عقد ماضيه وسط هوليوود التي لا تضخه إلا بفشله وبنساء هن دائماً أقوى منه ("الطيار" – ٢٠٠٤) وصولاً الى الرجل المتعدد الكلي الحضور من دون نساء تقريباً (في "المرحلون" – ٢٠٠٦).

طبعاً لا نتوخى من هذه الإشارات الاخيرة تقديم اطروحة، ترصد غياب المرأة أو دونيتها، في افلام سكورسيزي الاخيرة. فقد شئناها مجرد علامات ترتبط، بشكل أو بآخر بالسيرة الذاتية لسكورسيزي، او ان في وسعها ان تضيف أبعاداً الى هذه السيرة.

أما بالنسبة الى مسار سكورسيزي منذ ذلك الحين، فإنه – خارج إطار ما ذكرناه أعلاه – صار يبدو متطابقاً بشكل شبه كلي مع سيرة سينماه. ولا سيما عند اللحظة التي صار يبدو فيها وكأنه ملك حقيقي في هوليوود، ملك لا يمس وربما تتم الاستجابة دول جدال الى نزواته. فهو عرف أخيراً – كما أشرنا – كيف

يتعايش مع المنظومة الهوليوودية تماماً. حقق "سن البراءة" فحصد الفشل التجاري، لكن ميزات الفيلم التشكيلية أمنت له تغطية كافية. وحقق "كازينو" متسبباً في خسارة كبيرة للشركة المنتجة، لكنه في المقابل عرف كيف يعطي شارون ستون دورها الوحيد القيّم في مسارها، وكيف يعيد روبرت دي نيرو الى رونقه القديم. وهو أمر عرفت هوليوود كيف تقدره حق قدره دون أن تسأل عن ارباح.. بل انها أعطته جائزة جون هستون مكافأة له على مساره المهني، وعلى مساهماته الاساسية في انقاذ التراث السينمائي. وحين حقق فيلمه "الذاتي" الطويل عن تاريخ السينما أعطاه معهد الفيلم الاميركي جائزته الكبرى لانتاج ملأ حياة بأسرها. صحيح ان الصين منعته من دخول أراضيها بسبب تحقيقه فيلم "كوندون" لكنه بعد سنوات قليلة نال أوسكار افضل مخرج لأول مرة في حياته وتتوج ذلك بصعود كوبولا ودي بالما وسبيلبرغ الى خشبة المسرح معه لتسليمه الجائزة والرقص والضحك معاً.

ولئن كان "إيقاظ الموتى" قد فشل بدوره تجارياً، فإن أجر سكورسيزي عن "عصابات نيويورك" كان ستة ملايين دولار... أما آخر فيلم روائي طويل له انجزه حتى الآن ،"المرحلون" فقد تجاوزت مداخيله، ليس مداخيل "كيف فير" فقط، بل مجموع ما حققته حتى "المرحلون" كل أفلام سكورسيزي.

ترى.. ألا يكفي هذا ليكون هذا الرجل "أكبر سينمائي أميركي حي"؟

# سينما مارتن سكورسيزي

## نيويورك، المسيح، الليل، الصداقة واشياء أخرى

بعد اسابيع قليلة من أحداث ١١ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠١ في نيويورك، كان طريفاً ومحزناً في الوقت نفسه منظر مارتن سكورسيزي وهو يشارك عددا من زملائه الفنانين احتفال التنكر الذي دعت الى اقامته بلدية المدينة تعبيرا عن عزم أهل نيويورك على البقاء على رغم ما حدث وقد يحدث. كثيرون يومها حاولوا أن يضفوا على الاحتفال طابعاً سياسياً، لكن سكورسيزي كان من بين قلة ارادت أن يكون الاحتفال مجرد تحية الى المدينة ووعد باستمراريتها. فبالنسبة الى مارتن سكورسيزي البقاء هو المهم، لكن الأهم منه أن نشعر حقاً بإمكانيته وليس في الأمر هنا أية صدفة فسكورسيزي، في العديد من افلامه، كان ولا يزال "سينمائي البقاء" بامتياز. ولنعد هنا بالذاكرة، على سبيل المثال الى واحد من المشاهد الأخيرة في فيلم "لون المال"، لنرى بول نيومان يخبط كرة البليار بعصاه بقوة وتفاؤل، بعد هزائمه كلها، ولسان حاله يقول: ها آنذا اعود. ويومها، يوم عرض الفيلم و"شوهدت" اللقطة فهم كثيرون أن الصرخة هي صرخة سكورسيزي نفسه، تلك الصرخة التي نجدها في "الثور الهائج" يوم يعود جاك لاموتا، وقد تطهر من خطاياه، الى الملاكمة من جديد، بعدما كان يعتقد، هو نفسه، انه انتهى.

وفي "الثور الهائج" كانت الصرخة أقوى لأن ذلك الفيلم نفسه، حين أتاه به، روبرت دي نيرو ليخرجه، جاءه في لحظة كان فيها سكورسيزي على وشك الانتحار، وقد عاش فصلا مؤلما ومحبطا من حياته. ووجد نفسه في المستشفى. في مثل تلك اللحظات كان سكورسيزي يغرق في سوداويته ويتساءل عن جدوى كل شيء. وفي هذا المعنى، ومن دون أن يكون هذا المخرج مؤلفا، كما هو حال معظم اصحاب "الموجة الجديدة" الفرنسية الذين لطالما اعجب بهم، يمكن أن نقول أن سينما سكورسيزي، أكثر مما تعبر عن أي امر آخر، انما تعبر عنه شخصيا، وعن المدينة التي ارتبط بها: نيويورك.

ولئن شكلت نيويورك، مكان وموضوع العدد الأكبر من أفلامه، فإنها ستعود لاحقا وبقوة اكبر في عدد كبير من هذه الافلام ومن بينها "عصابات نيويورك" بالطبع.

في "عصابات نيويورك" حقق سكورسيزي حلما قديما داعبه كثيرا: حلم أن يعود الى جذور ما صنع نيويورك، ما هي عليه، أو بالأحرى، ما كانت أضحت عليه اواسط القرن العشرين، حين كانت مدينة طفولته: مدينة أقليات وعنف وحنان، عالماً متكاملاً يعيش تاريخه وكأنه تاريخ منفصل عن العالم. ومن الواضح أن سكورسيزي يجمع من خلال حكاية الصراعات "المؤسسة" التي دارت في نيويورك أواسط القرن التاسع عشر، بين جماعات المهاجرين الطارئين ومنافستها العصابات الإيرلندية، يجمع بين ما أسف دائما لأنه لم يكن هو من قدمه (في "كان يا ما كان في اميركا" لسيرجيو ليوني)، وما كان عبر عنه في واحد من أول أفلامه الكبيرة "شوارع جانبية" من ذلك التأرجح الخلاق لدى الأفراد بين انتمائهم إلى الكنيسة (أو غرقهم في مفاهيم الخطيئة والتوبة) وانتمائهم الى الشارع (حيث الصراعات بين العصابات وعائلات المافيا والتهريب والقتلة المأجورين). انه تأرجح لا يزال يطبع حياة مارتن سكورسيزي وشخصيته. اذ، نعرف، أنه في بداية شبابه كان يتوق الى أن يصبح قسيسا، لكن الروك اند رول والسينما تمكنا من انتزاعه بعيدا من سلك الرهبنة. صحيح أنه في احيان كثيرة يبدي سروره لأن اختياره كان على هذا النحو، ومع هذا، اذا تفرسنا طويلاً في سينما سكورسيزي، سنجد الإيمان والكنيسة والبحث عن الله حاضرين في هذه السينما ولا سيما في "ثلاثيته" ("سائق التاكسي"/"الثور الهائج"/"آخر إغواء للمسيح".)

على أية حال كان سكورسيزي هو نفسه الذي قال مرة: "إذا كنت مؤمنا حقيقيا، من الأفضل لك أن تعترف، ليس داخل الكنيسة، بل في الشارع وفي صالة السينما".ويقيناً أن سكورسيزي يمارس هذا الاعتراف بنفسه، وأنه - حتى اليوم على الأقل، لم يندم على هذا.

لقـد مـر حتى الآن أكثـر مـن ثلـث قـرن منـذ حقـق مـارتن سكورسـيزي، فيلمـه الروائـي الطويـل الأول الـذي عـرّف النـاس، داخـل الولايـات المتحـدة وخارجهـا، علـى اسـمه: "بوكسكار برتـا" (١٩٧٢). صـحيح أن هـذا الفـيلم اتـى مميـزاً ـ في ذلـك الحـين، ولفـت الانظـار وجعـل كثيـرين يقولـون بـولادة سينمائي كبير، غير أن فيلمه التالي "شوارع خلفية" كان هو الذي كشفه اكثر: بل كشف معه عن ولادة تيار كامل جديد ـ في سينما اميركيـة كانت تعيش ـ في ذلك الحـين منعطفا ـ في حياتها، وهو ذلك التيار الذي يتـألف مـن سكورسيزي وكوبـولا ودي بالما وسبيلبرغ وجورج لوكاس وبعض الآخرين. وهذا التيار لا يـزال حيـا وفعـالاً حتى اليوم، ولو كانت الدروب تفرقت بعض الشـيء بأبنائـه. لكـن سكورسـيزي، ظل الأكثر وفاء من بين هؤلاء الأبناء لاختياراته الجمالية والفكرية، ولكن كذلك للسينما نفسها، ولمدينـة نيويـورك. ونقـول انـه ظـل وفيـا للسينما، لأن تفحصـا دقيقا لأفلام سكورسيزي سيكشف لنا كم أن سينماه كانت ـ أيضا ـ سينما عـن الـسينما: فمـن "شـوارع خلفيـة" الـى "بعـد الـدوام" و"سـن البـراءة" و"ملـك الكوميديا" و"نيويورك نيويورك"... كانت سينما سكورسيزي دائمـاً سينما تنحو مـن جهـة إلـى تحيـة "الأنـواع الـسينمائية الهوليوديـة"، ومـن جهـة ثانيـة الـى استيعابها وتمثلها وإعادة استخدامها، أحيانـا مـن منطلـق الـ"مـع" واحيانـا مـن منطلـق "الـضد". ولعـل فيلمـه الـذي حققـه ـ في العـام ٢٠٠٤-٢٠٠٥ عـن هـوارد هيوز، أحد أغرب ابناء هوليوود ـ في عنوان "الطيار" خير دليل على هـذا.. وهـو الفـيلم الـذي سـنعود اليـه. وبهـذه الملاحظـة يكتمـل ذلـك الثلاثـي ـ في سـينما سكورسيزي: حضور الكنيسة، وحضور الشارع وحضور السينما. أمـا نيويـورك فهي الوعاء الكبير الـذي يحتوي ذلـك كلـه. هـي الخـط الـذي يـصل بـين معظـم أفلام سكورسيزي. خط مرن يتحرك هذا المخرج الفنان على خارطته، مبتعـداً حينا ("كازينو" أو "آخر اغواء للمسيح") مقتربا غالبا (من "شوارع خلفية" الـى "عـصابات نيويـورك" مـرورا بـ"سـائق التاكـسي") جـاعلا مـن المدينـة نفـسها موضوعه الأثير (معظم الأفلام الباقية).

في فيلم تسجيلي عنوانه "اميركي ايطالي" حققه في العامين ١٩٧٤ ـ١٩٧٥ لحساب هيئة الاحتفال بالذكرى المئوية الثانية لتأسيس الأمة الأميركية، حرص مارتن سكورسيزي على أن يقدم، من خلال أصله ومنطقته "ليتل ايتالي" النيويوركية المجاورة لـ"غرينويتش فيلدج" صورة عن المكون الرئيسي للحضارة الأميركية: ثقافة الأقليات. بالنسبة الى سكورسيزي الأقليات هي التي صنعت أميركا. ولم ليس العالم كله؟

ونحن لو قرأنا سينما سكورسيزي جيدا، سنجد أنها في نهاية الأمر، وبالاضافة الى عناصرها المحددة، سينما تحتفل بكل ما ينتمي إلى الأقليات من أفراد وجماعات. سواء أكانوا طيبين أو اشراراً. ومن المؤكد أن الخط الفاصل بين الطيبة والشر في سينما سكورسيزي، خط وهمي، طالما أن في الإمكان اجتيازه، عبر التوبة وتعذيب الذات، وكاثوليكية سكورسيزي تظهر هنا اكثر من ظهورها في اي مكان آخر: في التوبة والغفران. بل أن ممارسي اقصى درجات الشر، لديه (من بطل "سائق التاكسي" الى بطل "الثور الهائج" مروراً بالابطال الآخرين) يكون الشر بالنسبة اليهم محنة يمرون بها، محنة ضرورية لوصولهم الى التوبة والخلاص. وهم يفعلون هذا باختيارهم: ترافيس بيكل (روبرت دي نيرو في "سائق التاكسي") يقتل وسط مجزرة دامية، لأنه مقتنع أنه بفعلته تلك إنما يخلص العالم (والعاهرة الصغيرة جودي فوستر) من الشر. وجاك لاموتا (روبرت دي نيرو ايضا ولكن في "الثور الهائج") يدمر نفسه داخل السجن أو يخبط رأسه في جدرانه حتى يخلص نفسه من خطيئته، ثم يزيد وزنه انتقاما من جسده، في فعل توبة واضحة يوصله إلى المصالحة مع نفسه ومع العالم.. الخ.

معظم أفلام سكورسيزي افلام تقفز بنا إلى الجانب الآخر من الحقيقة. وشخصياته الرئيسية يلتقطها الفيلم في لحظة إنعطافية من حياتها. وذلك منذ الشريط الأول الذي كان لا يزال ينتمي، بالنسبة اليه، الى سينما ـ ما قبل تاريخه: "من يقرع على بابي؟" هذا الفيلم الذي غير عنوانه مرات عديدة، لكن موضوعه ظل هو هو: الشاب الذي يعيش حثالة في الأزقة حتى يلتقي بتلك

الفتاة المثقفة التي يعجز عن الدنو منها للفوارق بينهما، لكنها من خلال ذلك تكشف له حقيقته، وتكشف (وهذا هو الأهم) حقيقتها واغتصاب صديق لها. أن رغبة الانتقام التي تساور الفتى (جي.آر.) عند نهاية هذا الفيلم، هي نفسها التي سوف تحرك بيكل لاحقا في "سائق التاكسي". وفي الحالتين نجد إن سكورسيزي يهتم اكثر ما يهتم بما هو في خلفية الشر المقترف، وليس بالفعل نفسه. وكذلك الحال في "بوكسكار برتا" هذا الفيلم الذي يعتبره سكورسيزي "ملحمة الأولاد الضائعين". وهو لئن كان مَوضَعَ فيلمه في سنوات الثلاثين ايام الانهيار الاقتصادي الاميركي الكبير والجوع، فإن الإطار التاريخي لم يكن اكثر من ذريعة، لأن الفيلم في شكله، جاء حصيلة لارتباط سكورسيزي بالكتاب المقدس (جمل كثيرة من الحوار مقتبسة منه) وبالموجة الجديدة الفرنسية (في اسلوب بعض المشاهد ما يذكر بأفلام غودار في الستينات)، وبهوليوود (من خلال حضور "ساحر أوز" في الفيلم). ولن يفوتنا هنا أن نلاحظ أن موت دايفيد كاراداين في الفيلم مصلوبا على حافلة مليئة بالماشية، يستبق صلب السيد المسيح في فيلم "آخر إغواء للمسيح" وعذابات جاك لاموتا (في "الثور الهائج") وبول هاكيت ("بعد الدوام").

ولكن قبل الوصول الى هذا كله، لا بد هنا من وقفة مع بدايات سينما سكورسيزي، كما تجلت حتى انطلاقته الكبرى الاولى عام ١٩٧٣، مع أكثر افلامه اكتمالاً حتى ذلك الحين: "شوارع خلفية".

اذاً، تعود بداية "سينما مارتن سكورسيزي" الى عشر سنوات قبل "شوارع خلفية"، أي الى عام ١٩٦٣، حين كان في الحادية والعشرين من عمره، ليحقق "أول فيلم" له كمحترف "ما الذي تفعله فتاة مثلك في مكان كهذا؟". لم يزد طول هذا الفيلم عن تسع دقائق، وهو كان فيلم تخرج جامعي من جامعة نيويورك. وكان من الطبيعي، في ذلك الحين لسكورسيزي المثقف والمتوجه أوروبياً ليس في السينما فقط، بل في الثقافة بشكل عام، ان يجد في النزعة الكوميدية السوريالية، اسلوباً له. وهذا الاسلوب لم يتجل في الحوارات او في

أي تحـرك، وانمـا في تأملية "بطل" الفيلم، ذلك الفتى الذي وجد نفسه ذات لحظة مهووساً، بصورة تمثل مركبا فوق سطح مياه بحيرة. ان صاحبنا هذا، لا يعـرف ابـدأ مـا الـذي استحوذ عليـه في هـذه الـصورة، لكنـه بـات يعـرف ان استحواذه هذا قد وضعه على هامش عالم واقعي لم يعد يعرف كيف يتعامل معه. لقد احس ان كل كيانه صار هناك داخل الصورة دون ان يعـرف مـا الـذي يمكنه ان يفعل بعد ذلك. واذ يدرك حالته ويشعر بخطورة ما هو فيه، يحـاول ان يجد علاجاً في الزواج، وإذ يفشل في هذا، يلجأ الى التحليل النفسي. ان من الـصعب القـول إن في وسـعنا العثـور داخـل هـذا الفـيلم القـصير علـى عناصـر سـوف نجـدها دائمـأ في سـينما سكورسـيزي اللاحقـة، لكـن عنـصر الاسـتحواذ يتجلى هنا بقوة، ممهداً لأنواع عديدة لاحقة من استحواذات سنجدها في تلك السينما، ودائماً بشكل اكثر عمقاً وأكثر خطورة. المهم هنـا هـو ان هـذا الفيلم الجامعي، تمكن من الخروج من اطار العمل الطلابي في العام التالي لتحقيقه، ليفوز بجائزة جمعيـة نيويـورك لبـاحثي الـسينما، مـا اتـاح لمـارتن ان يقتسم ١٠ آلاف دولار (هي قيمة الجائزة) مع طالب سينما آخر.. كمـا اتـاح لـه في الوقت نفسه ان يحصل على شهادة "باتشلور اوف آرتز" في مادة السينما، ما اطلق له بدايات مستقبل، كان لا يزال – على اية حال – غامـضاً في ذلـك الحـين، حتـى وان كـان سكورسـيزي قـد بـات علـى يقـين ان الـسينما سـوف تـصبح مهنتـه وهاجسه وحياته حتى النهاية.

وفي العام نفسه الذي حقق له ذلك الفيلم الأول بعض ما كان يتطلـع اليـه، تمكن سكورسيزي من تحقيق فيلمه التالي، الذي جاء أطول قليلاً من الأول، وهو "لست وحدك يا موراي!"، الذي حاول فيه مخرجه الشاب ان يـروي، في نحـو ١٥ دقيقـة، مـا لا يقـل عـن أربعـين سـنة مـن حيـاة لـصين صـغيرين مـن اللـصوص الإيطـاليين الاميـركيين (منـذ زمـن حظـر بيـع الكحـول حتـى سنوات الـستين). ان كثراً سوف يرون شيئاً من الشبه بين موضوع هذا الفيلم، وموضوع فيلم سيرجيو ليوني "حدث ذات مرة في اميركا" لكن الشبه في الحقيقة ضئيل ولا يتعدى الاطار

العام للحكاية. اما بالنسبة الى فيلم سكورسيزي فإنه أتى كوميدياً، لكنه في الوقت نفسه قدم نموذجاً، لما سوف تكون عليه شخصية "الفتى القاسي" في افلام لاحقة لمخرجنا. كذلك فإن من التجديدات الاسلوبية فيه ان سكورسيزي، الذي تشارك في كتابة السيناريو مع مارديك مارتن، جعل الحكاية تروى من خلال اللص الكهل الآن والذي يجلس بعد رحلته الطويلة، ليتأمل التاريخ الذي عاشه، وبخاصة صداقته العمياء مع رفيق دربه وعمره جو. ومن الواضح هنا ان في هذا الفيلم عناصر كثيرة ممهدة لجملة من شخصيات وأحداث، سنجدها لاحقاً في عدد من الافلام التي سيحققها سكورسيزي لاحقاً عن سيناريوات كتبها، او شارك في كتابتها مارديك مارتن نفسه، ولا سيما "شوارع خلفية" و "الثور الهائج". من جديد لفت هذا الفيلم الانظار، لكنه لم يمكن سكورسيزي من ان ينكب مباشرة على تحقيق فيلم جديد له، اذ نراه ينتظر ثلاث سنوات، قبل ان يقيّض له تحقيق شريط في ٦ دقائق، هذه المرة انتجه وكتب له السيناريو ولفّه بنفسه، عن رجل يحلق ذقنه: هذا الرجل يقف في حمام بيته امام المرآة ويحلق ويحلق، حتى تستبد به هواجسه وصولاً الى تحرك موسى الحلاقة لإصابته بجروح عديدة. عنوان الفيلم "الحلاقة الكبيرة". وفي الوقت الذي حققه سكورسيزي كان قد بدأ يدرّس السينما. وكانت حرب فيتنام والاحتجاج عليها في اوجهما. ومن المتعارف عليه ان سكورسيزي حقق هذا الفيلم ليعرض خلال أسبوع احتجاجي على تلك الحرب، على اعتبار ان هوس حالق ذقنه امام المرآة، إنما هو نابع من هيجان العالم الخارجي وتأثيرات الحرب الفيتنامية. ومن هنا قد لا يكون بعيداً من الصواب ان نرى في هذا الفيلم القصير ارهاصاً بما سوف تكون عليه شخصية تريفس بيكل في "سائق التاكسي" بعد نحو عقد من السنين. ولنلاحظ هنا ان سكورسيزي عرض هذا الفيلم الذي أعلن انه ينتمي الى تيار السينما البديلة، وجعل له عنواناً آخر اكثر دلالة: "فييت ٦٧"، في مهرجان كنوك لي زوت البلجيكي، ما يجعل هذا الفيلم اول اطلالة حقيقية للمخرج الشاب على العالم الخارجي.

والحقيقة ان احتجاج سكورسيزي على حرب فيتنام لم يتوقف هنا، عند ذلك الموقف الرمزي، بل نراه سنة ١٩٧٠ يشترك مع جماعة من الشبان السينمائيين الآخرين في تحقيق فيلم جماعي عنوانه "مشاهد من الشارع"، استخدم فيه سكورسيزي لقطات ومشاهد عديدة من أرشيف جامعة نيويورك، تصور احتجاجات الشبيبة الاميركية ضد حرب فيتنام.. وإضافة الى هذا حقق سكورسيزي للفيلم نفسه مشهداً أخيراً دمجه فيه، من دون أن يتنبه احد الى هذا الدمج. لقد كان طول هذا الفيلم ٧٥ دقيقة. ويبدو ان مارتن سكورسيزي احس معه انه قد اصبح ناضجاً كفاية كي يخوض تجربته السينمائية الاولى في مجال الفيلم الروائي الطويل. وهكذا ولد فيلمه الاول، الذي يحمل تاريخاً سابقاً على تاريخ "مشاهد من الشارع"، أي تاريخ العام ١٩٦٩، والسبب هو ان العمل الجماعي على هذا الفيلم الأخير استغرق عامين، اشتغل سكورسيزي خلال أولهما على "من يقرع على بابي؟" مزوداً بالسمعة التي صارت له، مع فوزه، سنة ١٩٦٨، بالجائزة الذهبية الكبرى في المهرجان البلجيكي.

## «من يقرع على بابي؟»:
## بداية السيرة الذاتية

حين حقق سكورسيزي هذا الفيلم سنة ١٩٦٩، إنما كان في الحقيقة يستكمل فيلماً كان سبق له أن حاول إنجازه قبل ذلك بخمس سنوات، لكنه وضعه جانباً. كان اسم الفيلم الاول "آتونا بالفتيات الراقصات". ثم حاول مرة أخرى سنة ١٩٦٧ ان يحقق الفيلم نفسه تحت اسم آخر هو "أنا ناديت أولاً" ومرة أخرى أخفق حتى وان كان هذا الفيلم قد وزع سنة ١٩٧٠ تحت اسم "جي. آر" (أي على اسم بطله الشاب، الذي سيحكي لنا "من يقرع على بابي؟ "لاحقاً، حكايته). ومن هنا يخطىء كثر إذ يعتبرون ان هذه الافلام ثلاثة، مع ان الأولين ليسا، في الواقع، سوى مسودتين، للفيلم الثالث الذي اكتمل بعنوانه النهائي ليصبح تاريخياً أول فيلم روائي طويل لسكورسيزي وليطور فقط الموضوع الاساس الذي كان موضوع الفيلم الأول ثم الثاني. وسكورسيزي نفسه يقول لنا، كخلاصة لهذا كله، ان هذا الفيلم "احتاج مني عمل ٣ سنوات حتى يكتمل" علماً بأن نسخته الاولى "آتونا بالبنات الراقصات" كان اول فيلم يصور بمقاس ٣٥ ملم ضمن الإطار الجامعي. أما الموضوع فظل هو هو نفسه: اللقاء بين الشاب جي. آر. والصبية. غير ان سكورسيزي جعل هذا اللقاء هامشياً في النسخة الاولى التي ركز فيها على تصوير جي. آر. مع رفاقه في مناطق عديدة من نيويورك، وسط حفلات صاخبة وخناقات صغيرة. لقد كان الفيلم الاول أشبه بعمل تسجيلي عن حياة مجموعة من الشبان في ليتل ايتالي، "لكن احداً لم يحبه" يقول سكورسيزي. ومن هنا بتشجيع من

أستاذه هايغ مانوكيان، صوّر سكورسيزي مشاهد عديدة اضافية خلال عامين تاليين وأبقى على هارفي كايتل في دور جي. آر. واستبدل الفتاة التي كانت هامشية أول الأمر، بزينا بيتوم ووسع دورها، بحيث صار جزء كبير من الفيلم النهائي يتمحور من حول لقائها، وهي على العبارة المائية المتوجهة الى ستيتن آيلند، مع جي. آر. ثم صراعها الخفي معه، إذ لا يبدي هو أي حماسة لمواصلة العلاقة بينهما. وسنفهم، وتفهم هي، ان المشكلة تكمن في الخوف العضوي الذي يعتري جي. آر. من اية امرأة غير عاهرة. ان الفتاة هنا مثقفة، اما هو فإنه لم يعتد هذا الصنف من النساء. ومن هنا يدور الصراع بينهما، حتى اللحظة التي سوف تعترف له فيها أخيراً، بأنها ليست الملاك التي كان يعتقد... ذلك انها كانت قبل فترة فريسة اغتصاب صديق لها.

هل يمكن أن يعتبر هذا الفيلم جزءاً أولاً من سيرة مارتن سكورسيزي السينمائية، كما عرفت لاحقاً وملأت عدداً كبيراً من أفلامه، وغالباً بشكل غير مباشر؟

حين وجه هذا السؤال الى سكورسيزي قال، بكل بساطة: ان كل لقطة من لقطات هذا الفيلم لها علاقة بسيرته الذاتية. بل ان سيرته الذاتية تلوح هنا أكثر كثيراً مما تلوح في "شوارع خلفية"، حيث السيرة تأتي مواربة. او بشكل اكثر تحديداً: تأتي من طريق ما كان يتمنى ان يكون، ومن رصده للفتيان الذين لم يكن أبداً واحداً منهم. هنا في "من يقرع على بابي؟" تبدو الامور مختلفة. ان جي. آر. يكاد يكون صورة منه. وهواجس جي. آر. هي هواجسه. وخوف هذا من النساء هو خوفه. ويتجلى هذا خاصة ذات لحظة في الفيلم حين يرفض جي. آر. ممارسة الحب مع فتاته على سرير أمه، ثم لاحقاً حين يصحبها لمشاهدة افلام (مفضلة لدى سكورسيزي) مثل "ريوبرافو" و "سكاراموش"، او حين يشير الى انجي ديكنسون قائلاً لفتاته ان هذه الممثلة تمثل خير تمثيل ما يفضله لدى المرأة. انطلاقاً من هذه العلاقة ينهار كل شيء

من حول حياة جي. آر. طالما ان الحب يأتي ليفضح مخاوفه ورغباته الخفية. وهو أمر شبيه تماماً بما حدث لسكورسيزي، خلال الفترة السابقة مباشرة على تحقيق "من يقرع على بابي؟"، حتى وان كان جي. آر. لا يحلم بأن يكون مخرجاً سينمائياً.

إذاً، بعد ثلاث سنوات من العمل الشاق والدؤوب والمتغير، تمكن مارتن سكورسيزي من إنجاز هذا الفيلم، الذي سوف يعتبره طوال حياته، وحتى الآن، عمله الحقيقي الاول، والفيلم المؤسس للكثير من مواضيع وأساليب سينماه المقبلة. ولقد عرض الفيلم في مهرجان "شيكاغو" ما كرس صاحبه أخيراً، مخرجاً محترفاً. وهو – أي سكورسيزي – قرر، إثر النجاح الذي حققه الفيلم، ان ينتقل الى لوس انجيليس لتحقيق فيلم وثائقي كلف به. وهناك كان لقاؤه مع روجر كورمان (المخرج والمنتج الاسطوري الذي سيدين له كثر من المخرجين الطليعيين الأميركيين، ومن بينهم فرانسيس فورد كوبولا، بالفرص الاولى التي أتاحها لهم)، الذي كان يعرف اعماله لمتابعته لها. وكلفه كورمان، منذ اول لقاء بينهما، بإخراج فيلم "بوكسكار برتا"، الذي كان قد كتب السيناريو له جويس هوبر وجون ويليام كارنغتون، عن روايته "أخت للطريق" لبن ل. ريتمان.

# «بوكسكار برتا»:
# من اخوات «بوني وكلايد»

في ذلك الحين، ونحن هنا عند بداية سنوات السبعين، كانت حمى فيلم "بوني وكلايد" (١٩٦٧) لآرثر بن، قد وصلت الى ذروتها. كان هذا الفيلم قد أدخل جديداً الى عالم هوليوود يتماشى مع الذهنيات الاحتجاجية التي تغمر الشبيبة، ومع اكتشاف البطولة في أعمال خرق القانون (وكل هذا كان طبعاً بتأثير حرب فيتنام وخلقها وعياً اعتراضياً أميركياً حاسماً). ومن هنا حين التقى كورمان بسكورسيزي، وكان يعرف ان هذا الاخير كان من بين الذين اشتغلوا، من ناحية على سينما احتجاجية ومن ناحية ثانية على فيلم "وود ستوك" الجماعي، عبر امامه عن رغبته في ان يحقق المخرج الشاب فيلماً يستطرد حكاية فيلم "بلادي ماما" الذي لم يكن سكورسيزي قد رآه. وفي لحظة كان فيها هذا الاخير يميل الى الاعتذار، اكتشفت جولي كورمان، اخت روجر، مذكرات الخارجة على القانون المدعوة برتا تومبسون. وبعد مداولات فنية وقانونية، تم الاتفاق على تحويل هذه المذكرات الى فيلم له روحية "بوني وكلايد"، طالما ان ثمة تشابهاً كبيراً بين حكاية برتا وحكاية بوني. صحيح أن سكورسيزي اراد يومها ان يحقق فيلماً ضخماً بميزانية تحسب بالملايين، لكن هذا كان مستحيلاً، لأن كورمان لم يتمكن من رصد اكثر من ٦٠٠ ألف دولار.

في النهاية رضي سكورسيزي بالأمر الواقع، كما رضي باستخدام السيناري المكتوب سلفاً، والذي سيقول لاحقاً انه لم يكن له علاقة كبيرة بالنص الأصلي، ومن هنا استخدم اقل ما يمكن من السيناريو وراح يرتجل، استناداً الى المذكرات نفسها.

تدور أحداث "بوكسكار برتا" عند بداية سنوات الثلاثين في ولاية اركنساس (أي في الحقبة نفسها التي تدور فيها احداث "بوني وكلايد"، ايام الانهيار الاقتصادي الذي أثار من الفوضى ما جعل الخروج على القانون ممارسة سائدة، وجعل اللصوص وقطاع الطرق مثلاً أعلى للشبيبة البائسة). وتتمحور الحكاية من حول الصبية برتا تومبسون، التي ترحل عن بلدتها إثر مقتل أبيها فتتعرف الى قاطع الطريق اللص بيغ بيل شيلي، والى المغامر المحترف ريك براون، لينطلق الثلاثة في سلسلة من المغامرات التي ترتكز أساساً الى الهجوم على القطارات ونهبها. في البداية تجري الاحوال بما يشتهي الثلاثة ويقومون بعمليات استعراضية تجعلهم أبطالاً شعبيين حقيقيين. لكنهم في الوقت نفسه يجدون انفسهم عرضة لمطاردة شرطيين "فاسدين" (يؤكد لنا الفيلم هذا الفساد، مبرراً التعاطف الشعبي وتعاطف الفيلم بالتالي مع هؤلاء اللصوص الثلاثة)، هما الاخوان ماك ايفرز. في النهاية، ولأن الواقع هو الواقع يتم اسر شيلي وقتل براون، اما برتا فإنها اذ لم تعد قادرة على مواصلة حياة السلب والمغامرة، ينتهي امرها الى ان تصبح عاهرة في بيروت الدعارة. بعد حين سوف تلتقي برتا شيلي من جديد، لكن سعادتهما باللقاء وبامكانية ان يواصلا حياتهما معاً، لن تدوم طويلاً: ذلك ان النهاية تحل حين يصلب شيلي على عربة قطار.

عرض "بوكسكار برتا" في الولايات المتحدة منذ شهر حزيران (يونيو) ١٩٧٢، في وقت كان فيه سكورسيزي، وهو في الثلاثين من عمره، قد أضحى مخرجاً معترفاً به، وفي امكانه ان يبدأ بتحضير مشاريعه التالية، التي لن يفوتنا ابداً ان نلاحظ ان كل واحد منها، انما راح يستطرد ويوسع ما كان صوره في افلامه القصيرة السابقة. اما الفيلم الاول الذي كان قد بدا العمل عليه فعلاً، حين بدأ "بوكسار برتا" يعرض وينتقل من التوزيع الاميركي المحلي، الى التوزيع العالمي، فكان "شوارع خلفية".

# «شوارع خلفية»: تأسيس للسينما المقبلة

في "شوارع خلفية" (١٩٧٣) لدينا كذلك عصابة من الفتيان الضائعين، ولكن هذه المرة في "ليتل ايتالي" (ايطاليا الصغيرة) مسقط رأس سكورسيزي. انهم، على الأقل، أربعة يعيشون وسط عنف الشارع ويحلمون، فيما يراكم بعضهم الخيبة والبعض الآخر الديون والبعض الثالث احساسهم بالغدر. ومن بين هؤلاء تشارلي (هارفي كايتل) الذي يحلم بأن يصبح صاحب مطعم محترماً، لكنه يهجس بفكرة الشر ويريد أن يحمي جوني بوي (روبرت دي نيرو في أول تعاون له مع سكورسيزي بعدما قدمه له بريان دي بالما، وكان لا يزال بعد مبتدئاً)، غير أن علاقة تشارلي بتيريزا، تفسد ذلك، ما يؤدي بالرفاق الى صراع دموي يدمرون فيه بعضهم بعضاً.

غير أن هذا الفيلم لا يتمحور من حول هذا الصراع، بل إنه لا يتمحور من حول اية حبكة على الإطلاق. واذا كان سكورسيزي سوف يقول كثيراً، لاحقاً، ان هذا الفيلم لا يجدر اعتبار شريحة من الحياة، بل عملاً أوبرالياً، فإن واقع الحال يقول لنا اننا هنا في صلب سيرة سكورسيزي، حيث انه مرة أخرى، كما في "من يقرع على بابي؟" استخدم هارفي كايتل ليكون بديله في الفيلم، ولكن من دون ان يكون نسخة منه تماماً. ولعل في امكاننا هنا ان نموضع "شوارع خلفية" في مكان انتقالي بين "من يقرع على بابي؟" و "فتيان طيبون"، على اعتبار ان كل فيلم من هذه الافلام الثلاثة يقدم شريحة ما متخيلة، من سيرة سكورسيزي. صحيح ان

أياد عديدة تناقلت كتابة سيناريو هذا الفيلم، الذي كان روجر كورمان يريد انتاجه بنفسه، لكنه أراد ان تنقل احداثه الى هارلم وان تنتمي شخصياته الى الافارقة – الاميركيين، فرفض سكورسيزي ذلك، ولكن صحيح ايضاً ان شخصية سكورسيزي سيطرت على الفيلم تماماً، بحيث يمكن القول، دون أدنى التباس، اننا هنا امام اول فيلم طويل لسكورسيزي، تعامل معه هذا الأخير تعامله مع سينما المؤلف. ويعزز هذا كل تلك المشاهد والحوارات المرتجلة، ولا سيما الحوار الرائع الذي يدور، أول الفيلم، بين تشارلي (هارفي كيتل) وجوني بوي وجلّه مرتجل تحت اشراف سكورسيزي. ولكن لماذا تخلى كورمان عن الفيلم؟

ببساطة لأن نجاح "بوكسكار برتا" المنطلق من نجاح "بوني وكلايد"، جعل كورمان، اذ تحمس لموضوع "شوارع خلفية" يرغب من نقله الى هارلم لاستعادة النجاح الذي كان حققه فيلم "شافت" الذي يدور من حول عالم السود الأميركيين. لكن سكورسيزي لم يكن راغباً أبداً في أن يجير "سيرته" الى أي كان، ولا في ان يستبدل "ليتل ايتالي" بهارلم. فعالمه الذاتي وعالم ليتل ايتالي هما ما يعرفه اكثر من أي شيء في الحياة. لذلك اكتفى بنصف مليون دولار امنها له منتج شاب مبتدئ وراح يصور الفيلم. ولنذكر هنا ان شخصية تشارلي بدت من القوة في السيناريو البدئي الى درجة ان دي نيرو، الذي كان قد حقق شهرة ما بفضل أدوار لعبها في افلام بريان دي بالما الاولى، وجد من حقه ان يلعب الدور بنفسه.. لكن سكورسيزي أصر على أن يكون هارفي كايتل أناه/ الآخر هنا. ومن المؤكد انه كان مصيباً في إصراره تشهد على ذلك مشاهد الكنيسة التي يوجه فيها تشارلي كلامه الى الله مباشرة، في عمق سكورسيزي حقيقي.

اليوم، بعد كل هذه السنوات التي مضت على عرض "شوارع خلفية"، يمكن للمشاهد أن يجد فيه، كما هي الحال كذلك في الافلام السكورسيزية التي سبقته، مجموعة كبيرة من العناصر التي شكلت وتشكل دائماً عوالم سكورسيزي: العلاقة مع الدين ومفاهيم الندم والخطيئة (ولا سيما من خلال شخصية تشارلي وحضور

الكنيسة كمعادل لحضور الحانة في الفيلم)، العلاقة مع السينما، حيث ثمة في مشاهد اساسية من "شوارع خلفية" احالات مباشرة الى ما لا يقل عن ثلاثة أفلام كلاسيكية كبيرة: "سبع نساء" لجون فورد، "قبر ليجيا" لروجر كورمان، و "تصفية الحساب" لفريتزلانغ. ولنضف الى هذا، الأبعاد الملحوظة دائماً في سينما سكورسيزي: الصداقة، الصراع بين الأصدقاء، التطلع الى الخروج من مأزق الحياة مهما كان الثمن، دور المرأة الذي يكون عادة، ثانويا وملحقاً بدور الرجل، لكنه أساسي في اكتساب شخصية او اكثر وعياً ما.

غير ان هذا ليس كل ما يمكن أن يقال عن "شوارع خلفية". ذلك ان هذا الفيلم، الذي غطى دائماً على ابعاده الفنية والشكلية التجديدية، والتأسيسية، في سينما سكورسيزي، الحديث عن مضمونه، ولا سيما عن الوضوح المطلق للمسألة الدينية، فيه، كان الفيلم الذي سيؤسس، ليس فقط للغة مارتن سكورسيزي السينمائية، بل كذلك للغة السينمائية ككل بالنسبة الى عدد كبير من المبدعين الاميركيين وغير الاميركيين. فهذه اللغة، التي تطالعنا نتفاً وبالتدريج في الافلام السابقة، سواء أكانت افلاماً طويلة او قصيرة، تجلت هنا بشكل واضح، وكأن سكورسيزي اراد ان يقدم "كاتالوغاً" لما يمكن سينما ان تفعله في ابتعادها التدريجي عن اللغة الكلاسيكية الهوليوودية من ناحية، وعن التجديدات التوليفية الاوروبية من ناحية ثانية. فمثلاً في مشهد الخناقة الاساسية في صالة البليار، نجد كاميرا سكورسيزي، بدلاً من ان تعتمد القطع السريع – كما يحدث عادة في مثل هذه المواقف – تعتمد حركات انسيابية طويلة لتلتقط الخناقة التي سادتها فوضى عارمة.. ولقد تمكن سكورسيزي بهذا الاستخدام للكاميرا – حتى وان كان فيه مجازفة كبرى – ان يلتقط الحركة بقوة، جاعلاً اياها تسبق الوصف السردي في تحرك يعجل حركته في الوقت نفسه الذي يشي فيه بما سوف تكون عليه نهاية المشهد. والحقيقة ان سكورسيزي تمكن بهذا الاسلوب، أي بإعادة اختراع القواعد الشكلية التي كانت ثابتة ومتعارف عليها، من خلق تجابه حقيقي بين مشاهد الحركة

الغائصة في عنفها، ومشاهد التأمل الميتافيزيقي في الكنيسة. وكل هذا كان سكورسيزياً، في هذا الفيلم المؤسس، بامتياز. ولنتذكر من الان وصاعدا كل هذا، لأنه، في يقيننا هو الذي سوف يقود خطانا، نحو المراحل التالية من سينما مارتن سكورسيزي، بما في ذلك المراحل التي هيمنت فيها افلام له، لا علاقة لها، اصلاً، بسيرته. اذ حتى في مثل هذه الافلام، سعى سكورسيزي، إن لم يكن من طريق السيناريو، فعلى الاقل من طريق ادخال عناصر اخراجية عديدة، الى ان يستحوذ في النهاية، ليس فقط على احدى الشخصيات الاساسية جاعلاً منها شخصية تنطق باسمه، بل كذلك على الجوهر الاساس للموضوع ككل. فهنا، في "شوارع خلفية" تأسس لديه مفهوم الخيانة والتوبة، الحوار بين الدين والشارع، امكانية ان تكون السينما نفسها جزءاً من الفيلم، عبر كونها جزءاً من السرد. ثم قبل هذا وأكثر من هذا: العلاقة مع الممثلين. اذ ما كان جنينياً في الافلام القصيرة، وخاصة لاحقاً في "من يقرع على بابي؟"، وما لم يتأمن في "بوكسكار برتا"، (حيث فرض الموضوع كون الممثلين "خارجين" عن ذاتية سكورسيزي)، تحقق هنا. ولربما يعكس لنا "التنافس" بين روبرت دي نيرو وهارفي كايتل على الحصول على دور تشارلي، اهمية هذا العنصر. ونعرف طبعاً ان دي نيرو، ان لم يتمكن في "شوارع خلفية" من اقناع سكورسيزي بأن يجعل منه أناه/ الآخر، فإنه حصل لاحقاً، إن لم يكن على هذا تماماً، فعلى الاقل، على ان يكون البطل في العديد من افلام سكورسيزي التالية، بل حتى على حظوة ان يحقق سكورسيزي لاحقاً افلاماً تبنى اصلاً من حول شخصية تليق بروبرت دي نيرو، كما سوف نرى في فصول تالية. وتبقى هنا كلمة لا بد منها، لأنها هي الاخرى تعبر عن واقع تأسيسي: كلمة حول استخدام سكورسيزي للموسيقى في افلامه: صحيح انه كان قد استخدم الموسيقى وربما بإفراط ملحوظ في كل افلامه السابقة، لكن استخدامها في "شوارع خلفية" جاء مختلفاً: لم تعد تزيينية او تذكيرية (بحيث يحيل وجودها الى زمن معين او جو معين) بل صارت جزءاً من جوهر الفيلم نفسه، بحيث ان

لائحة بأسماء المقطوعات الغنائية والموسيقية التي ادمجها سكورسيزي في هذا الفيلم، ستضعنا امام عالم بأكمله: محدد تاريخياً، محدد لنفسية الشخصيات، ولكن محدداً كذلك، وبشكل اساسي، للعلاقة العضوية التي كان سكورسيزي يحرص منذ البداية ان يخلقها بين الصورة والموسيقى والحوار، علاقة تكاملية سوف تسود لديه بشكل كلي، كما سوف نرى.

إن هذا كله، كان واضحاً، منذ العروض الاولى، الناجحة للفيلم، هذا الفيلم الذي لم يعد على سكورسيزي من بعده ان يبذل جهداً لإقناع احد بأنه مخرج كبير، وبأنه يحمل جديداً حقيقياً الى السينما الاميركية. خصوصاً ان ذلك العام بالذات، وذلك الفيلم بالذات، شهدا تضافر جهود سكورسيزي، مع جهود زملائه كوبولا ودي بالما ولوكاس وسبيلبرغ، لخلق تلك السينما الجديدة التي صارت علامة هوليوود الاساسية منذ ذلك الحين. ولعل هذا كله ما جعل سكورسيزي يرى أن لا بأس في ان يكون فيلمه التالي، عن امرأة، وليس عن رجل.. أي ان يبتعد بعض الشيء عن سيرته الذاتية شبه المباشرة، ليصل الى ما يمكن ان نسميه سيرة – غير مباشرة – لأفكاره ولسينماه ولنظرته الى الواقع الاجتماعي. وكا هذا في "أليس لم تعد تعيش هنا..".

## «أليس لم تعد تعيش هنا»

## انتقال الى الستديوات الكبرى

في الفيلم التالي "أليس لم تعد تعيش هنا" (١٩٧٤)، يعطي سكورسيزي اذا، البطولة لامرأة، ومن حولها يحلق الأحداث، حتى وان ظل موضوعه موضوع الصراع والتوبة والدمار الداخلي. هنا لدينا أليس هيات (الين برستاين) التي كانت منذ طفولتها تحلم بأن تصبح مغنية. فجأة يقتل زوجها، ولا تجد عزاء لنفسها الا في الترحال، فتصطحب طفلها (١١ سنة) وينطلقان من مكان الى آخر بين نيومكسيكو وأريزونا. في البداية يخيل اليها أن حلمها سوف يتحقق، لكن مسار الحياة يكون في انتظارها: يجهض أحلامها على ضوء لقائها وعلاقاتها، أولاً بعشيق عنيف ينتهي بها الأمر معه إلى أن تصبح خادمة في مقهى دافنة احلامها، ثم بمزارع مطلق يخيل إليها أنها تجد لديه العزاء، فإذا بصعوبة العلاقة معه تردها إلى الحثالة من جديد.

من الواضح أن مثل هذا الموضوع، حتى وان كان فيه كثير من جوهر أعمال سكورسيزي، لا يمت كلياً الى عالمه بصلة. والأمر طبيعي، ذلك ان "أليس لم تعد تعيش هنا" هو أولاً، وقبل أي شيء آخر "بورتريه" لإمراة... وهو شيء جديد على سينما سكورسيزي، ثم هو فيلم تلعب بطولته، بناء على رغبة الاستديو الذي انتج الفيلم، ألين برستاين، التي كانت قد حققت، لتوها نجاحاً كبيراً، في فيلم "التعويذة" لويليام فردكين، ما جعل جون كالي، الذي كان يدير ستديو "وارنر" حينها، يتعاقد معها، بعد أن اشترى من الكاتب روبرت غيتشل، حقوق سيناريو كتبه عن قصة أصلية، يليق بها. وحين بدأ كالي يبحث عن مخرج يحقق الفيلم، وقع اختياره على مارتن

سكورسيزي، الذي كان أثبت، خصوصاً في فيلمه السابق "شوارع خلفية" انه فنان متمكن، ومتمكن خاصة – كما رأى كالي – من تصوير السلوك البشري. والحقيقة ان الذي نصح كالي بالتعاقد مع سكورسيزي فوراً، كان فرانسيس فورد كوبولا، الذي كانت له مساهمة مالية لا بأس بها في "شوارع خلفية" كما أخذ روبرت دي نيرو في دور فيتو كورليوني، الشاب، في الجزء الثاني من "العراب". ومن الواضح أن كوبولا، الذي كان في ذلك الحين قد بدأ يزرع سطوته في هوليوود، فارضاً عليها معاييره ومعايير أصحابه من الجيل الذي سيسمى "أصحاب اللحى"، أراد أن يحقق سكورسيزي "أليس لم تعد تعيش هنا" لأنه، بشكل خاص، كان مؤمناً بأن الأوان قد حان ليخرج مارتن من ذاتيته قليلاً. وليعمل مع الاستديوات ومع النجوم، وانطلاقاً من نص لم يكتبه بنفسه. كان الامر شبه بامتحان جديداً، لسكورسيزي. وعلينا ان نقول هنا ان هذا الاخير فاز في الامتحان، وان كان بشكل جزئي، وبشلك لا يلتقي تماماً مع تطلعاته السينمائية: والدليل على هذا ان اكثر ما لفت الانظار لاحقاً في الفيلم كان اداء ألين برستاين في دور أليس، هذا الاداء الذي نالت عليه في العام التالي أوسكار أفضل تمثيل نسائي. لن نقول هنا إن هذا الفوز قد أحزن سكورسيزي، بل على العكس، أفرحه وجعله منذ ذلك الوقت ينتظر أوسكارات أخرى تأتي الى افلامه، ولكن ليس اليه هو شخصياً كأفضل مخرج. ونعرف ان هذه الامنية الاخيرة لم تتحقق إلا بعد أكثر من ثلث قرن! وكان سكورسيزي قد صار في تلك الاثناء يعرف بـ "أكبر سينمائي حي"، بأوسكار أو دون أوسكار.

المهم في الأمر هو ان الفيلم بدا في نهاية الأمر فيلماً صيغ من اجل ممثلة... الى درجة ان هارفي كايتل وكريستوفرسن، شريكيها في الفيلم، غالباً ما يُنسيان حين يذكر هذا الفيلم. وهذا حتى بعدما بذل سكورسيزي جهوداً كبيرة حتى يتمكن من إقناع الكاتب غيتشل بأن يؤنسن الشخصيتين الرجاليتين في الفيلم اكثر، وان يفرد مساحة اكبر لدور زوج أليس، الذي يكون موته عند بداية الفيلم دافعاً لتحرر هذه الاخيرة وتجوالها بحثاً عن حياة لها، في أرجاء أميركية عديدة، مصطحبة معها ابنها الصغير. فالحقيقة ان للعمل مع الاستديوات قواعده، التي، مهما كان من شأن

قوة سكورسيزي وفنه، لا يمكنه خرقها كثيراً. ومع هذا سوف يشكر مخرجنا ربه كثيراً، بعد انجاز الفيلم انه خرج منه، على صعيد الجوهر، بأقل الخسائر الممكنة. فهو من ناحية تمكن من التخفيف بعض الشيء من سعادة النهاية، بجعل هذه النهاية ملتبسة الى حد ما، كذلك فرض رؤيته، التشكيلية على المشهد الاول للفيلم، اذ اصر على ان يكون مشهداً حلمياً بدور حين تكون أليس طفلة تعيش في مزرعة في الوسط الغربي الأميركي. كان مخرجنا يريد لهذا المشهد ان يكون فاقع الألوان بحيث يذكر، مثلاً، بألوان أفلام دوغلاس سيرك الميلودراميا (في "سراب الحياة" مثلاً) كي يشدد على الطامع الميلودرامي اللاحق للفيلم، وكذلك بألوان أفلام مثل "بريغادون" لفنشنتي مينيللي (الذي سيعود الى توجيه التحية له في فيلم لاحق هو "نيويورك/ نيويورك" أسند بطولته الى ابنته لايزا (وهي في الوقت نفسه ابنة جودي غارلند بطلة "بريغادون"، كما بطلة "ساحر أوز"، الفيلم الآخر الذي يمكن ذكره لمناسبة الحديث عن ألوان "أليس لم تعد تعيش هنا" وعن أجوائه). وبهذا تكون الدائرة اكتملت ولم يعد ينقصها للوصول الى عوالم سكورسيزي في فيلم، لم يكن في الاصل سكورسيزياً بأي حال من الأحوال، إلا حركة الكاميرا.. لغتها الدائمة التنقل، ليس من مكان الى مكان فقط، بل في المكان الواحد. ولقد كان هذا بعدا، طبيعياً ومقبولاً بقوة في فيلم يسير موضوعه على خطى حركة بطلته من مكان الى آخر، ومن علاقة خائبة الى أخرى، ومن طموح الى ما هو أدنى منه.

غير ان هذا كله، واذا استثنينا بعض المشاهد الاولى – التي فرضتها "نزوات" سكورسيزي -، لم يحل دون ان نجدنا امام فيلم يميل الى التقليدية، أي الى ارضاء الستديو، حتى وان كان المخرج قد تمكن من ان يرتجل بعض لحظات التوتر، التي لو لم تأت في الإطار العام للفيلم، لما كان في وسع الستديو قبولها. ولنضف الى هذا كله ان سكورسيزي، حين صار عليه أخيراً ان يسلم الى ستديو وارنر، فيلمه الذي انفق عليه الستديو نحو ٥ ملايين دولار (أي ١٠ اضعاف ما كان سكورسيزي انفقه على فيلمه السابق) اضطر الى أن يقطع نحو ساعة ونصف الساعة، من فيلم كانت مدة عرض نسخته الاولى بلغت ثلاث ساعات ونصف.

بفضل موضوعه، وبفضل حضور ألين برستاين فيه، حقق "أليس لم تعد تعيش هنا" نجاحاً تجارياً كبيراً في مقاييس تلك المرحلة، اذ ربح الستديو منه ما لا يقل عن ١٥ مليون دولار، ناهيك بأنه عرض في المسابقة الرسمية لمهرجان "كان" لدورة عام ١٩٧٥، ولفت الانظار هناك، حتى وان لم يفز بجائزة كبيرة. هذه الجائزة – أي "السعفة الذهبية" – في المهرجان الفرنسي العالمي الكبير، لن تبتعد، على أي حال، كثيراً عن مارتن سكورسيزي، اذ انه سينالها في العام التالي، مع فيلمه المقبل "سائق التاكسي" الذي كان قد بدأ يعمل عليه، في الوقت نفسه الذي كان فيه "أليس" يحقق نجاحاته، التي نتحدث عنها، ويقول ان هذا المخرج المتمرد، يمكنه ان يكون ليناً، حين يقيّض له أن يتعامل مع الاستديوات وان بحدود، ويمكنه، مهما كانت مواضيعه الخاصة، ان يشتغل على سيناريو يكتبه آخرون ثم يعرف كيف يستحوذ على هذا السيناريو، ليصبح الفيلم المأخوذ عنه، عملاً ذاتياً، أو خاصاً، أو معبراً عن الحال العامة للمخرج يوم تصويره.

والحقيقة اننا هنا نبدو وكأننا نصف كل ما سوف يكون عليه الفيلم التالي "سائق التاكسي" .ففي هذا الفيلم، لن تطالعنا فقط أساليب سكورسيزي، بل ستطالعنا بعض التيمات والافكار التي سبق ان رأيناها، وسوف نراها دائماً في أفلام سكورسيزي الأساسية، ولعل من أهمها – وهو ما يشكل رابطاً أساسياً ينقلنا من "أليس لم تعد تعيش هنا" الى "سائق التاكسي" - خيبة الحلم، والخلاص عن طريق العذاب، وفكرة أنك "مرة في الحثالة سوف تبقى في الحثالة إلى الابد" وهي العناصر المسيطرة على كل الافلام التي ذكرنا حتى الآن. صحيح أن التوبة والشر ومحاولات القلة تخليص العالم منه، كانت امورا ماثلة ولكنها كانت من قبل جنينية. اما التغيير الأساس في هذا المجال فكان عليه أن ينتظر فيلم سكورسيزي التالي: "سائق التاكسي"(١٩٧٦)، ذلك الفيلم الذي لخص عالم سكورسيزي حتى ذلك الحين، وحدد ملامح المرحلة التالية لديه. وكان الفيلم الذي أطلقه في العالم، إذ نال بفضله السعفة الذهبية في مهرجان كان لذلك العام.

## «سائق التاكسي»:
## فييتنام في ادغال نيويورك

هناك أفلام كثيرة في التاريخ الحديث للسينما الأميركية تحدثت عن فييتنام. ومعظم هذه الأفلام عبر عن موقف معادٍ للتدخل الأميركي في فييتنام وغالباً من منطلق مباشر، أي من خلال تصوير الحرب أو تأثيرها على الذين خاضوها، أو قسوة المجازر التي ارتكبت خلالها، أو عقاب المجندين الأميركيين الذين رفضوا خوضها. هي عشرات الأفلام خاضت الحرب ضد تلك الحرب بأشكال مختلفة. ونعرف أن من أبرز تلك الافلام كانت تلك التي حملت تواقيع ستانلي كوبريك ("سترة معدنية") وفرنسيس فورد كوبولا ("يوم الحشر الآن" و"حديقة الجص") ومايكل تشيمينو ("صائد الغزلان") وخصوصاً اوليفر ستون، في ثلاثة من أفلامه الكبيرة على الأقل. ومع هذا يبقى الفيلم الأكثر دنواً من حرب فييتنام، هو الفيلم الذي كان أكثر "ابتعاداً" عنها، جغرافياً على الأقل، من كل هذه الأفلام التي نذكر، مع أنه كان الأقرب منها، زمنياً، إذ حقق في السنة التالية لسقوط سايغون واكتمال الهزيمة الأميركية هناك (١٩٧٥). وهذا الفيلم هو، بالطبع "سائق التاكسي" الذي حققه سكوسيزي في العام ١٩٧٦، فكان اطلالته الكبيرة الأولى على العالم الخارجي، ما أتاح له أن يفوز بـ"السعفة الذهبية" لمهرجان "كان" الفرنسي في تلك السنة كما قلنا.

ارتبط فيلم "سائق التاكسي" كما نعرف باسم مخرجه الذي صار يعتبر منذ ذلك الحين ، واحداً من كبار السينمائيين الأميركيين الأحياء، لكنه ارتبط أيضاً

باسمين كبيرين آخرين: باسم كاتب السيناريو بول شرايدر، الذي صار بدوره مخرجاً بعد ذلك من دون أن يحقق تحفاً كبيرة توازي "سائق التاكسي"، وباسم روبرت دي نيرو، الذي كان هذا الفيلم مدخله الى الشهرة العالمية التي جعلت منه، اليوم، اسطورة سينمائية حقيقية وحية، ما دفعه، بدوره، الى تجربة حظه في الاخراج، محققاً فيلمه الأول قبل سنوات عدة عن "البرونكس" مسقطه في نيويورك، وعارضاً بعد ذلك فيلم "الراعي الصالح" الذي يتحدث فيه روائياً وبقدر كبير من القسوة والنقد عن ولادة وكالة الاستخبارات المركزية الأميركية. ولكن في ذلك الحين كان دي نيرو ممثلاً فقط، شاباً صاعداً ذا أصل ايطالي - مثل معظم الذين ساهموا في تثوير هوليوود بدءاً من تلك السنوات -، وكان قد برز في أفلام قليلة لم ترفعه الى ذروة المجد حتى وإن اسبغت عليه شهرة ("العراب٢" و"شوارع خلفية" لسكورسيزي نفسه). وهكذا كما يدين سكورسيزي لـ"سائق التاكسي" بما أصبح عليه لاحقاً، كذلك كانت حال شرايدر ودي نيرو. ولم يكن هذا الأمر مفاجئاً لأحد، ذلك أن هذا الفيلم القاسي والغريب، والذي لا شك في أن محبيه يعرفونه لقطة لقطة وجملة جملة، كان في حد ذاته ثورة في عالم السينما. بالاحرى كان الفيلم الذي أعلن انتهاء زمن البراءة حتى وإن كان تفكيرملي فيه وفي شخصية بطله تريفيس بيكل، سيكشف عن براءة هذه الشخصية، وكيف أن حرب فييتنام قضت على تلك البراءة، بل قضت على بقية ما كان تبقى لأميركا نفسها من براءة.

ومع هذا نذكر مرة أخرى بأن "سائق التاكسي" ليس فيلماً عن فييتنام. هو فيلم عن محارب كان في فييتنام في صفوف "المارينز" (البحرية الأميركية) فحارب وقاتل وقَتَلَ من دون أن يعي شيئاً مما يفعل، ثم عاد الى مدينته نيويورك ليعيش وحيداً في ادغال المدينة وقد تمكن من الحصول على وظيفة سائق سيارة تاكسي. من ناحية مبدئية قد يبدو لنا أن عمل سائق التاكسي عمل مناقض لفكرة الوحدة. فالسائق ولا سيما في نيويورك، يكون طوال الوقت مع ركابه، يراقبهم، يجاذبهم اطراف الحديث، يرصد حياتهم وتصرفاتهم. لكنه لا يكون هكذا ان كان قد مر

قبل ذلك بجحيم حرب فييتنام حيث عاش مع الموت والدمار والهزيمة العامة والشخصية في آن معاً. ومن هنا نلتقط، نحن المتفرجين، تريفيس بيكل داخل سيارته، في شوارع نيويورك وعوالمها السفلية وهو وحيد صامت لا يتذكر شيئاً ولا يتوقع أي شيء. انه مثل غريب ألبير كامو - ولم يكن هذا صدفة اذ ان بول شرايدر، كاتب السيناريو الذي كان في ذلك الحين ينتمي الى جيل الرفض والاحتجاج الأميركي، قال دائماً انه وهو يرسم شخصية تريفيس، لم تبارح ذهنه ولو للحظة شخصية غريب كامو. ولعل علاقة هذا الأخير بحرب الجزائر، تشبه من منظور ما علاقة تريفيس بحرب فييتنام -. المهم ان تريفيس يعيش حياته اليومية وسط وحدته القاتلة. وإذا تكلم مع أحد فإنه يكلم نفسه عبر المرآة (ومن هنا السؤال الأشهر الذي يوجهه الى نفسه وهو يتمعن في مرآته: "هل تراك تتحدث الي؟"). غير ان عيش تريفيس هذه الوحدة، والتجوال اليومي في عوالم نيويورك السفلية وفي شوارعها وميادينها الرئيسة، ونظرته الباردة الى زبائن في سيارته يتبدلون على مدار الساعة، لا يعني أن ليس ثمة في داخله من يقاوم. بل على العكس، سنكتشف بالتدريج ان عنصر المقاومة في ذلك الداخل هو أكبر وأكثر فاعلية من عنصر الاستسلام. وهكذا مثلاً، إذ يجذبه التفاته الى فتاة حسناء تعمل ضمن حملة انتخابية سياسية، الى محاولة الانخراط في ذلك النوع من العمل السياسي، يصل به الأمر الى خيبة أمل، إذ يبدر منه ما ينفر الفتاة، وتتحول الخيبة لديه الى رغبة في القتل - القتل المجاني كما حال لعبة القتل في "الغريب" لألبير كامو -. غير ان تلك الخيبة، بدلاً من أن ترميه في سلبية هادئة مريحة، تقوده الى مزيد من الرغبة في فعل شيء ما، ومن دون الاهتمام بما إذا كان ذلك الفعل شريراً أو طيباً. فبيت القصيد ليس هنا، لا لدى تريفيس بيكل، ولا - بالطبع - لدى مارتن سكورسيزي، لأننا لسنا أمام فيلم وعظي يحاول أن يفرز الخير من الشر، بل نحن أمام فيلم موضوعه الفعل أو اللافعل. وفقط انطلاقاً من أن الفعل يرتبط بالحياة، مهما كان لون الحياة، واللافعل صنو للموت... وليس للموت سوى لون وحيد هو لون الفناء. إذاً، فإن مجرد أن يرغب تريفيس في الفعل

معناه أنه يميل الى الحياة ويبدي ما لا يقل عن رغبة غير واعية في الرد على هزيمته الخاصة - هزيمته الجوانية -، مرة في حرب فيتنام التي أخذت منه شبابه وبراءته، ومرة ثانية في هذه النيويورك، القاتلة، المملوءة بحيوانات الغابات والتي حين لا تقتل أبناءها تحولهم جزراً منفردة مستوحدة مستوحشة، لا منقذ منها سوى الموت أو الرحيل... ومن هنا، يتحول تريفيس بيكل ذات لحظة الى "غريب" كامو، بعدما كانت المدينة قد حاولت أن تجعل منه "هاملت" آخرا، هاملت معاصراً يرى الفعل أمامه، فلا يدنو منه. تريفيس يدنو. بل انه يعطي دنوه في المرة الثانية شكلاً منظماً، خصوصاً أن الدنو هذه المرة يأتي لديه من خلال موقف له سمات أخلاقية - حتى وإن كانت غامضة - بعدما كان في المرة الأولى عبثياً: هذه المرة يريد أن ينقذ طفلة حولها القوادون عاهرة وهي بعد لا تتجاوز الرابعة عشرة من عمرها (الدور الأول الكبير لجودي فوستر التي كانت لا تزال في ذلك الحين طفلة). وهكذا في محاولة جادة منه، هذه المرة، لتحقيق ذاته والرد على هزائمه، ومن ثم الثأر من هذه المدينة التي يديرها الأشرار واللصوص والقوادون، يتمنطق تريفيس بالسلاح، ويزين وجهه وشعره بأشكال تجعله شبيهاً بالهنود الحمر - وهذه دلالة مهمة من دلالات الفيلم -، ثم يقصد مقر العاهرة الصغيرة، ليقتل قواديها بعنف سنخمن انه لم يمارسه حتى وهو يقاتل "أعداء الوطن" في فييتنام...

ذلك هو الموضوع الذي اختاره مارتن سكورسيزي ليدلي من خلاله بدلوه، في مجال الحديث، في ذلك الحين، عن الموضوع الذي كان يشغل أميركا كلها: موضوع فييتنام. ولعل أجمل ما في هذا كله هو أن مارتن سكورسيزي، ابن مدينة نيويورك، والذي حقق فيها وعنها القسم الأعظم من أفلامه حتى اليوم، هو أنه قال فييتنامه وموقفه من فييتنام من دون ان يبتعد هو، أو يبعد بطله، عن هذه المدينة. ومع هذا كانت المعادلة، كما نعرف، رابحة، إذ منذ "سائق التاكسي" صارت سينما مارتن سكورسيزي سينما حاضرة، ومحضرة معها نيويورك، في خريطة السينما العالمية، ونعرف ان سكورسيزي، بعد تلك الذروة الأولى، حقق أفلاماً رائعة تالية، كان روبرت دي نيرو، بطل معظمها، كما كانت نيويورك هي البطلة.

الشخصية المحورية في "سائق التاكسي" هي إذاً شخصية ترافيس بيكل، المجند العائد من حرب فيتنام. انه يعمل سائقاً في شوارع نيويورك. وحيد، لا يحلم كثيرا، وان حلم فإنه يفكر في الفساد المحيط به من كل جانب، يفكر في هذا المجتمع متسائلا: هل يستحق حقاً، مجتمع كهذا، أن نموت دفاعا عنه؟ وفي النهاية نراه وراء مقود سيارته التاكسي من جديد، لم يتغير في العالم شيء. لكن ترافيس حقق ذاته: حوّل جسده إلى مكان للاستشهاد، وحوّل نفسه الى "ملاك انتقام" محققاً عدالة لم يتمكن المجتمع من تحقيقها. ولكن هل كان ترافيس يبحث حقا عن خلاص الآخرين (بمن فيهم المومس الصغيرة آيريس) ام كان يبحث عن خلاصه الذاتي؟ وأليس ترافيس هنا، ارهاصا بالمسيح الذي سيقدمه سكورسيزي في "آخر اغواء للمسيح"، أو بما كان يجب أن يكون المسيح عليه (ضمن منطق كان سبق لبازوليني ان عبر عنه في "الإنجيل حسب القديس متى")؟

ما سيلي من شخصيات سكورسيزية يرجح هذا.

المهم هنا هو أن هذا الفيلم الاستثنائي (والذي لا يزال واحدا من الأجمل والأقوى في فيلموغرافيا سكورسيزي) دفع بمدينة نيويورك إلى الواجهة، وأطلق مسار روبرت دي نيرو السينمائي، وقال في الوقت نفسه أنه يمكن تحقيق السينما بشكل مغاير: يمكن للمخرج أن يضع ذاته كلها في الفيلم (على الطريقة الاوروبية) حتى وإن كان فيلمه من "تأليف" آخر. ذلك أن كاتب سيناريو "سائق التاكسي" هو بول شرايدر، الذي سيتعاون سكورسيزي معه مرات عديدة لاحقا. فبالنسبة إلى سكورسيزي كان الفيلم يحمل هواجسه كلها. من فكرة الخطيئة إلى فكرة فداء البشرية، وصولا الى استخدام نيويورك كناية عن العالم نفسه.

## «نيويورك نيويورك»:
## تحية المخرج الى مدينته

في جزء من يومياته يتحدث فيه عن رصده، في شكل يومي، لتصوير فيلم "نيويورك... نيويورك" في هذه المدينة، يروي السينمائي والرسام الأميركي الراحل أندي وارهول، أنه حدث ذات مرة – أمام عينيه – أن جاء مارتن سكورسيزي في رفقة بطلة الفيلم لايزا مينيللي، يخبطان على باب شقة مصمم الملابس للفيلم روي هالستون وهما يصرخان بهذا الأخير: "جيء لنا بأي نوع من المخدرات... أي نوع!". كان سكورسيزي، مخرج الفيلم، ولايزا غارقين في انهيار عصبي شامل سيقال لاحقاً إنه أصابهما معاً طوال زمن تصوير الفيلم، ولن يخف من بعده. ذلك أن هذا الفيلم الذي كان سكورسيزي يعوّل عليه كثيراً، أخفق تماماً في الوصول الى جمهوره ليصبح لاحقاً صاحب سمعة تصفه بأنه أكثر أفلام مارتن سكورسيزي فشلاً. وليس فقط على صعيد المدخول، إذ لم يتمكن في عروضه من الحصول إلا على جزء من الموازنة التي أنفقت عليه (١٤ مليون دولار وكان هذا رقماً ضخماً في ذلك الحين – ١٩٧٧)، بل كذلك على صعيد ردود الفعل النقدية، إذ اعتبره النقاد نكوصاً في مسيرة ذلك المخرج الذي كان قبل ذلك بعام، قد وصل الى ذروة نجاحه ومكانته السينمائية عبر فيلم "سائق التاكسي". ومع هذا حين شرع سكورسيزي يحضّر لمشروع "نيويورك... نيويورك" الذي كان ثالث فيلم يجمعه بروبرت دي نيرو، كان يعلّق آمالاً كبيرة. من ناحية كي يخرج بعض الشيء من أجواء الواقع القاتمة التي كانت أفلامه السابقة – والرائعة! – قد حصرته فيها، ومن ناحية ثانية كي يعبّر عن حبه الشديد لنوع سينمائي كان قد أضحى

شبه منسي في ذلك الحين: الكوميديا الموسيقية. ثم من ناحية ثالثة، كان سكورسيزي يأمل بأن تؤتي ثمارها تلك الفرصة التي أتته بفضل هذا الفيلم للعمل مع لايزا مينيللي، ابنة سيد الكوميديا الموسيقية ونجمتها في سينما هوليوود: فنشنتي مينيللي وجودي غارلاند. وكانت لايزا خارجة لتوها من فترة كآبة أحدثتها لديها خيبتها النسبية إزاء النجاح غير الكبير الذي كان حققه فيلمها "كاباريه" من إخراج بوب فوسّي.

هذه العناصر كلها، كانت فتحت أبواب الأمل واسعة أمام هذا المشروع. غير أن النتيجة أتت مخيبة تماماً لآمال سكورسيزي، الذي بدا، أنه لم يخلق لهذا النوع من السينما، خصوصاً أن مناخ الفيلم وعوالمه جعلته يبارح أزقة نيويورك وشوارعها وحثالتها، كي يغوص في لعبة الاستوديوات، ناهيك بنظام النجوم وما شابه. ومن هنا بدلاً من أن ينقذ "نيويورك... نيويورك" سكورسيزي، سيكون الفيلم في حاجة الى من ينقذه، وفي شكل متواصل كما يبدو. أو هذا ما كان عليه رأي الشركة المنتجة ("مترو غولدوين ماير") جزئياً والتي صور الفيلم في استوديواتها. ومن هنا بعدما كان طول الفيلم في تقطيعه الأول الذي تلا تصويره، نحو أربع ساعات، اختصر أول الأمر الى ما يقارب ثلاث ساعات. ثم اختصر مرة أخرى الى أكثر من ساعتين قليلاً. غير أن هذا كله لم يقنع الجمهور، الذي يمكن القول إنه إذا كان قد أحب شيئاً من هذا الفيلم، فإنما أحب أغنيته الرئيسة "نيويورك... نيويورك" ولكن... لاحقاً، بصوت فرانك سيناترا، لا بصوت مغنيتها في الفيلم لايزا مينيللي.

ومع هذا كله، كانت الاستوديوات قدمت كل التسهيلات اللازمة لإنجاح العمل. وهي كانت تأمل من هذا الفيلم أن يصبح بالنسبة الى لايزا، ما كانه فيلم "مولد نجمة" بالنسبة الى أمها جودي غارلاند. وكان من الدلالة بمكان في هذا الإطار أن لايزا استخدمت في الفيلم الجديد خزانة ملابس أفلام أمها، كما أن مزين الشعر الذي جيء به للفيلم الجديد هذا، كان هو نفسه الذي عمل في السابق مع جودي في فيلم "ساحرة أوز". بل حتى في مجال الأغاني والقطع الموسيقية التي استخدمت في الفيلم، كانت هناك بعض ألحان جودي، مع إضافات

(منها طبعاً "نيويورك... نيويورك") كتبها ولحنها جون كاندر وفرد ايب، انطلاقاً من أسلوب الأربعينات نفسه.

لقد توافر هذا كله للفيلم... ومع هذا لم ينجح. وحتى اليوم لا يزال السؤال قائماً: لماذا كان هذا الفشل؟ لماذا لم يحب الجمهور فيلماً يذكّر كل ما فيه بأفلام رائعة أحبها هذا الجمهور نفسه في الماضي؟ بل لماذا يمكننا القول إن أول الذين أعلنوا عدم استساغتهم للفيلم كان فنشنتي مينيللي، والد لايزا ومخرج أكبر نجاحات أمها، مع أن سكورسيزي كان في ذلك الوقت لا يكف عن الإعلان بأنه إنما حقق المشروع كله تكريماً لفنشنتي بالذات؟ إن الأجوبة على هذه الأسئلة متعددة ومتنوعة. ولكن أياً منها لم يتهم الموضوع نفسه بالمسؤولية عن الفشل، بل إن كثراً رأوا في جوهر الموضوع تواصلاً لما كان سكورسيزي نفسه قد قاله دائماً قبل "نيويورك... نيويورك" وسيقوله دائماً من بعده، حول أنانية الذكر والبارانويا التي تدمره، وإحساسه الدائم بعدم الأمان. من هنا ينطلق سؤال أساسي: إذا كان جوهر موضوع مثل هذا ينفع في أفلام واقعية شديدة العنف الداخلي — والخارجي أحياناً —، يتجابه فيها الذكر، مع البيئة المحملة بكل الأخطار والشرور، هل كان عليه أن ينفع في فيلم ذي مناخ ليلي — حلمي مشبع بالأغاني وضروب الاستعراض؟ لعل هذه الكيمياء المخطئة تفسر الإخفاق. خصوصاً أن الصراعات في هذا الفيلم برّانية ومباشرة، إذ أن الموضوع لا يعدو كونه موضوع لقاء يجري بعد الحرب العالمية الثانية وعودة الجنود الأميركيين من الجبهة. واللقاء يدور في ناد ليلي صاخب بين شابة تحاول أن تشق طريقها في عالم الغناء، وبين جندي عائد يحاول أن يستعيد مكانته كموسيقي عازف. بعد اللقاء تبدأ العلاقة بين الاثنين: حب وزواج. فراق ونجاح. إخفاق وغيرة، وكل هذا على خلفية الصراع الذي يحتدم بينهما. في سياق هذا لم يقدم سكورسيزي شخصيتين إيجابيتين في شكل واضح أو سلبيتين في شكل أوضح. صحيح أنه أعطى الذكر (دي نيرو) صورة قاسية وحمّله الجزء الأساس من المسؤولية في الصراع الذي يدور بينه وبين الفتاة. لكن هذه، حتى ولو حمل الفيلم — ضمنياً على الأقل — دعوة الى التعاطف

معها، بدت في أحيان كثيرة من الفيلم سلبية ولا تخلو أيضاً من شيء من الأنانية. ولاحقاً سيلقي كثر باللائمة في هذا الأمر على لايزا مينيللي نفسها التي رأى كثر أنها، خلال عملها في هذا الفيلم عاشت تحت وطأة مثلثة: هيمنة ذكرى أمها عليها. الخوف من ألا يكون الفيلم على مستوى ما كان يحققه أبوها، ثم إحساسها بالفشل إزاء "كاباريه"، فإذا أضفنا الى هذا، تناولها الدائم للمخدرات في رفقة سكورسيزي الذي كان هو الآخر يعاني في ذلك الحين مشكلات عائلية كثيرة (حمل زوجته ومطاردتها له، وصولاً الى طلاقهما في النهاية)، وأيضاً مع إحساس روبرت دي نيرو الدائم أنه ليس في مكانه في هذا الفيلم، يمكننا أن نعتبر اننا عثرنا على بعض الأسباب التي جعلت "نيويورك... نيويورك" واحداً من أكثر أفلام سكورسيزي فشلاً... وعلى الأقل حتى عودة الاشتغال عليه وتطويله من جديد حين صدر في اسطوانات مدمجة.

"نيويورك... نيويورك" (١٩٧٧) كان الفيلم الحادي عشر لمارتن سكورسيزي الذي كان حين تحقيقه في الخامسة والثلاثين من عمره. طبعاً يمكننا أن نفهم، بعد النجاحات الكثيرة التي كان حققها مع أفلام مثل "سائق التاكسي" و"شوارع خلفية" و"أليس لم تعد تعيش هنا" كيف أن الإخفاق أغرقه في الحزن والمخدرات أكثر وأكثر. وهي وضعية لم ينقذه منها سوى صديقه الدائم روبرت دي نيرو، الذي أعطاه في ذلك الحين بالذات كتاب "الثور الهائج" عن حياة الملاكم جاك لاموتا.

نيويورك كانت إذاً موضوع ومكان "نيويورك نيويورك". من ناحية شكلية وخارجية، من الصعب اعتبار هذا الفيلم جزءاً من عالم سكورسيزي حتى ذلك الحين. فالفيلم كوميدي موسيقي. أحداثه تدور في العام ١٩٤٥، عند انقضاء الحرب العالمية الثانية، وفي اجواء عالم أوركسترات الجاز والسوينغ الضخمة. والحكاية حكاية حب وزواج وغيرة وفراق وتلاق بين مغنية صاعدة، ومجند عائد من الحرب يحاول أن يشق طريقه في عالم الموسيقى. هي لايزا مينيللي، وهو، روبرت دي نيرو مرة أخرى. والمكان نيويورك كما أشرنا، ولكنها مبنية داخل الاستديو. فالآن كان سكورسيزي قد اضحى اسماً، وصار في وسع الاستديو أن

يعطيه ميزانية كبيرة ونجمة كبيرة... غير ان هذا كله لم يمنع سكورسيزي من أن يرسم في فيلمه مسيرة الصعود والهبوط، والأحلام الخائبة. والصراع والتوبة. فالمعضلة الاساسية هنا هي إحساس جيمي دويل (دي نيرو) بالفشل. وما وجود حبيبته ثم زوجته وصعودها سوى تأكيد لهبوطه هو الى جحيمه. ومن هنا فإن "نيويورك نيويورك" فيلم يرسم صورة بطله وهو على حافة الهاوية. عند ذلك المنعطف من حياته، مثل كل ابطال سكورسيزي الآخرين.

ومع هذا كله لم يحقق "نيويورك نيويورك" نجاحاً تجارياً كبيراً، وربما كان هذا هو السبب الذي جعل سكورسيزي يغوص بعده في أزمة عميقة. صحيح أنه حقق في ذلك الحين فيلمين تسجيليين، ("الفالس الأخير" عن آخر حفلة تقيمها فرقة "ذا باند" الموسيقية قبل أن ينفرط عقدها، و"فتى أميركي" عن حياة ستيفن برنس المليئة بالتقلبات التي جعلت من هذا الفتى (برنس) وهو في الاصل يهودي بورجوازي، شريرا ومدمن مخدرات...) غير أن ذلك لم يمنعه من الغرق في ازمة حقيقية: أزمة روحية، يمكننا أن نلمح في شخصية دويل في "نيويورك نيويورك" بعض إرهاصاتها.

استمرت الأزمة ثلاثة اعوام، وكاد سكورسيزي خلالها ان ينهي حياته... لكن الخلاص سرعان ما اتاه على شكل ذلك المشروع الذي حمله إليه روبرت دي نيرو: فيلم عن حياة بطل الملاكمة جاك لاموتا. والحقيقة أن ما فتن سكورسيزي في هذا المشروع ليس الملاكمة نفسها، بل اللحظة التي وصل فيها الملاكم إلى اقصى درجات القطيعة مع ذاته قبل ان يتوب ويستعيد إيمانه. في ذلك عثر سكورسيزي على موضوعه. وسوف يقول سكورسيزي لاحقاً، مفسراً إقدامه على هذا المشروع" إن الشخصية نفسها سحرتني. لقد كان لاموتا ملاكما، ولكن كان يمكن أن يكون عازف بيانو او عامل كهرباء... لا يهم. المهم أن لاموتا، يقف في التعارض مع عالمنا الحديث وذهنياتنا شديدة التعقيد: إنه ذو روح بسيطة، تجسد ما يمكننا ان نعتبره قوة بدائية، غريزية، حيوانية، إنه يعيش شديد القرب من عواطفه، وبالتالي من روحه".

# «الثور الهائج»:

# مجابهة مع الذات مع الخطيئة ومع التوبة

هناك أمر ما يجعل دائماً من الأفلام التي تقدم حكاية الملاكمة والملاكمين أفلاماً ناجحة يقبل الجمهور عليها حتى وإن كان من غير الجمهور الذي يرتاد صالات المباريات التي تقدم عروض هذه "الرياضة النبيلة" - بحسب الوصف الذي يسبغ عليها -. والطريف أن بعض كبار المخرجين الذين اهتموا، ولو مرة في حياتهم، بتقديم فيلم يدور من حول الملاكمة، حرصوا دائماً على القول أنهم أبعد ما يكونون عنها، وأنهم قبل تصوير الفيلم ما كانوا ليهتمون بها على الاطلاق ولو من باب الفضول. كانت هذه حال جون هستون حين حقق "المدينة السميكة" وفرانكو زيفريللي حين حقق "البطل" وكلينت ايستوود حين حقق "طفلة المليون دولار" ثم رون هوارد مع فيلمه "سندريلامان". غير أن الذي ضرب الرقم القياسي في التناقض بين شخصيته البعيدة كل البعد عن فن الملاكمة، واقدامه على تحقيق واحد من أبرز أفلام هذا الفن، كان مارتن سكورسيزي، الذي يبقى فيلمه "الثور الهائج" فيلماً حياً عميقاً وكبيراً، ويصنف باستمرار اما بوصفه واحداً من بين أبرز عشرة أفلام في تاريخ السينما، وإما بوصفه واحداً من أقوى وأعمق الشرائط التي قدمت سيرة شخص ما على الشاشة. أما الشخص المعني هنا فهو جاك لاموتا، الملاكم الأميركي الايطالي الأصل ـ كما حال سكورسيزي - والذي وصل الى بطولة العالم أواسط القرن العشرين، ليحقق سكورسيزي عنه فيلمه الشهير هذا في سنة ١٩٨٠.

في البداية لم يكن سكورسيزي تواقاً الى تحقيق هذا الفيلم. لكنه كان في ذلك الحين يعيش كما اشرنا أزمته الخانقة متعددة الوجوه وكان يائساً بالتالي من كل شيء، اثر اخفاقين أو ثلاثة تلت النجاح الكبير الذي كان حققه "سائق التاكسي". وذات يوم، كما اشرنا، أطل عليه صديقه الدائم، وبطل معظم أفلامه السابقة، روبرت دي نيرو عارضاً عليه أفلمة قصة حياة لاموتا. في البداية رفض سكورسيزي المشروع "مالي أنا وما للملاكمة؟" قال لنفسه ولصديقه. لكن هذا أصر عليه أن يقرأ فقرأ وظل يقرأ حتى الصباح مكتشفاً مع كل صفحة من صفحات الحكاية، كم أن هذا الموضوع يحتوي على كل ما كان يريد أن يقوله في افلامه: الصعود والانهيار - الوجه الآخر لبريق الاستعراض - المناورات وراء الكواليس - كيف يقضي طموح شخص على حياته وعلى الآخرين من حوله - معضلة العلاقات العائلية... ولكن بخاصة مسألة الخطيئة والندم والغفران التي، في بعد كاثوليكي واضح، شغلت حيزاً هاماً من حياة مارتن سكورسيزي وفنه وأفكاره. ولعلنا لا نعدو الحقيقة هنا إن نحن أشرنا الى أن ما حسم الأمر في اتجاه قبول سكورسيزي العمل على هذا الموضوع في حماس شديد، كان تخيله لمشهد السجن والتكفير عن الذات، الذي سيصبح بعد تحقيقه وتحوله الى ذروة أساسية في الفيلم، واحداً من أروع المشاهد التي صورها سكورسيزي وأداها دي نيرو في مسارهما المهني.

في اختصار يمكن القول هنا، إن حماسة سكورسيزي لهذا المشروع لم تكن لها أية علاقة بالملاكمة. بل ان الفيلم نفسه لم يأت فيلماً عن الملاكمة، بل عن الانسان في ذروة نجاحه ثم في ذروة سقوطه. ولكن أيضاً في ذروة عودته الى ذاته بقدر ما يمكنه أن يقبل فكرة التكفير عن خطيئته. أوليس هذا، على أي حال، جوهر سينما سكورسيزي، على الأقل منذ "سائق الدراجة" وحتى فيلمه "المرحلون"؟ كان من الواضح اذاً أن دي نيرو حين حمل الحكاية الى صديقة كان يعرف تماماً ماذا يفعل. كان يعرف أنه كان كمن يعيد الى سكورسيزي جزءاً أساساً من سيرة هذا الأخير الذاتية.

من هنا أتى الفيلم أشبه بأن يكون سيرة ذاتية لسكورسيزي نفسه. أما الملاكمة فصارت الاطار لا أكثر، كما حال عصابات المافيا (في العديد من أفلام سكورسيزي ولا سيما "شبان طيبون" و"شوارع خلفية") وكما حال عالم القمار (في "الكازينو") ونيويورك القرن قبل الفائت (في "عصابات نيويورك") وعالم الانتاج السينمائي (في "الطيار") وعالم الشرطة ورجال العصابات في "المرحلون"... إننا هنا، في شكل عام، وسط عوالم قد تبدو من الخارج شديدة التنوع، لكنها في الداخل، في الجوهر، متجانسة، لأنها عوالم الخيانة والخطيئة.

يتجلى هذا كله في "الثور الهائج" من خلال حكاية جاك لاموتا، اذاً. ومن الناحية الحدثية ليس صعباً التوقف عند احداث هذا الفيلم:الأحداث التي تصل ذروتها سنة ١٩٤٩، حين يصبح جاك لاموتا بطل العالم في الملاكمة للوزن المتوسط... والمسار الذي اتبعه للوصول الى تلك الذروة، تحت اشراف أخيه، ورعاية المرأة الشابة فيكي التي أغرم بها وتزوجا لرغبتهما المشتركة في أن يعيشا حياة عائلية مستقرة. غير ان جاك، الكائن القلق، والذي يعتصره ألف هاجس وهاجس، لم يكن من الذين يسمحون لمثل تلك الحياة العائلية أن تبقى هانئة. فالخوف يحيط به، والهواجس تقلقه، والخيانات هوسه الدائم. من هنا، وبالتوازي مع صعوده المدوي في عالم الملاكمة، يكون سقوطه المدوي أيضاً في عالم العلاقات الانسانية، وخصوصاً مع زوجته وأخيه. اذاً نحن هنا من جديد أمام تلك البيئة التي كثيراً ما أقضت مضاجع سكورسيزي: بيئة عالم الذكر، بكل ضعفه وتناقضاته... هذا العالم الذي لا يزال يشغل بال سكورسيزي منذ أولى اطلالاته على فن السينما، بما في ذلك التواطؤ بين الذكور والصراع بين الذكور، ولا سيما من خلال خيانات نسائية، حقيقية أو مفترضة. في هذا الاطار يبدو جاك لاموتا قريناً حقيقياً لبطل "كازينو" و"نيويورك نيويورك" و"شبان طيبون". ومع هذا ثمة هنا في "الثور الهائج" اختلافات بينة، شكلية وفي العمق أيضاً. هنا لايصال الفيلم، شكلياً، الى ذلك الحد الأدنى من الواقعية، اختار سكورسيزي أن يصوره بالأسود والأبيض. كما اختار أن يصور

مشاهد مباريات الملاكمة - القليلة نسبياً في الفيلم، وكان هذا مقصوداً - بأسلوب "هيبريالي" - أي اسلوب الواقعية المفرطة - بحيث تبدو المباريات أشبه بحلم قد يتحول في أية لحظة الى كابوس. غير أن الأهم من هذا كله يبقى تصوير شخصية الملاكم نفسه. حيث، على رغم كل الواقعية التي أضفاها روبيرت دي نيرو على أداء الشخصية (الى درجة أنه زاد وزنه، حقاً، نحو ١٧ كلغ، لتأدية الدور في مرحلة انهيار الملاكم وسلوكه درب التكفير عن خطاياه في حق الآخرين)، وهي واقعية نالت رضى جاك لاموتا الأصلي، ظل المتفرجون لا يرون من خلال "لاموتا" الفيلم سوى مارتن سكورسيزي نفسه، ما جعل الملاكمة نفسها تصبح كناية عن فن السينما والصراعات التي كان سكورسيزي يخوضها فيها ومن حولها. وهذا حتى من دون أن نلجأ الى أية مقارنة حدثية بين حياة سكورسيزي ومساره، وحياة لاموتا، الذي في ذروة نجاحه وقوته، تتضخم اناه وهواجسه الى درجة أنه يهجر زوجته ويخاصم أخاه فينهار مساره المهني، ليتحول الى مذيع في ناد ليلي يلقي نكاتاً سمجة أمام السكارى وقد ازداد وزنه. وكأن هذا الانهيار لا يكفي إذ نراه يرتبط لليلة بحسناء تغويه، لكن الشرطة تقبض عليه اذ اكتشفت أن الفتاة قاصر، ما يوصله الى سجن يراجع فيه حياته ليصل الى تحميل نفسه المسؤولية كلها ويحطم رأسه على جدار السجن، فيخرج من ذلك المشهد نقياً طهر نفسه وبات راغباً في المصالحة مع العالم... وبداية مع أخيه الذي كان جرح منه.

نعرف ان "الثور الهائج" حقق نجاحاً نقدياً وجماهيرياً كبيراً. لكن أهميته تفوق هذا البعد، حتى وإن كان من غير الضروري أن ينكشف هذا البعد أمام مئات الملايين الذين شاهدوا الفيلم حتى الآن: فلقد كان "الثور الهائج" فيلم عودة سكورسيزي الى ذاته والى توقه الى العمل أكثر والى المصالحة مع الذات والآخرين: كان فيلم التوبة عن خطيئة - ربما تكون متوهمة -. والحقيقة انه اذا كان لهذا البعد مفعوله في حياة سكورسيزي وعمله عن وعي وتصميم استجابا لما توخاه روبرت دي نيرو من طرح الفكرة من الأساس، فإن ما لا شك فيه أن في سياق هذا

الفيلم المميز، والذي يشكل انعطافة أساسية في تاريخ السينما - كما يجدر بكل فيلم عظيم أن يفعل - في سياق هذا الفيلم ما يزرع في النهاية شعوراً بالأمان لدى المتفرج - من دون أن يكون هذا مضطراً الى الاطلاع على العلاقة الجوهرية بين الفيلم ومخرجه -، شعوراً تطهيرياً، يلعب فيه الفيلم دور المحلل النفسي، إذ يضع المتفرج على مجابهة دائمة مع نفسه ومع هواجسه... ولا سيما في لحظات الانهيار الكبرى.

في هذا الفيلم الاستثنائي، الذي صوره سكورسيزي بالأبيض والأسود، ودفع بطله (دي نيرو) إلى أن يزيد وزنه من اجل بعض مشاهده، كان أهم ما في الأمر التقاط المخرج لمفهوم ودور الروح في حياة الانسان، ولكم تبدو المفارقة هنا كبيرة: فيلم عن الفن الأكثر مادية (الملاكمة)، وعن الروح في وقت واحد، وفيلم واقعي وديني في الآن نفسه، ومن الملفت هنا ان يكون سكورسيزي، الذي لا يحب الملاكمة في طبعه، قد رغب أولا أن يصور الفيلم من دون اي مشهد ملاكمة. فـ"كل أفلام الملاكمة تشبه بعضها بعضا، أنا لم ارد تحقيق فيلم عن الملاكمة بل عن جاك لاموتا نفسه: إنه رجل اسرتني نظرته، لأنني رأيت فيها رغبة حقيقية في التوبة"، فهل يدهشنا بعد هذا ان يتمخض "الثور الهائج" عن اكثر افلام سكورسيزي ذاتية حتى اليوم؟ وهل يدهشنا أن يبدو جاك لاموتا في نهاية الأمر، شقيقاً لترافيس بيكل (شخصية "سائق التاكسي" الرئيسية)؟.

حسنا، إذا كان هذا منطقيا، فإن الشخصية، ذات الشطرين، كانت في حاجة، لكي تكتمل الى شطرها الثالث: وسيكون هذا دور المسيح في "آخر إغواء للمسيح".(١٩٩٠).

وخلال الفترة الفاصلة بين "الثور الهائج" وفيلم المسيح، سيحقق سكورسيزي، وقد اعاد اليه فيلم جاك لاموتا ثقته بنفسه وايمانه، عدة أفلام متنوعة، من "ملك الكوميديا" الى "لون المال" مروراً بـ"بعد الدوام"، إضافة إلى عدة أفلام دعائية واخرى قصيرة، لعل أهمها إخراجه لـ"فيديو كليب" عن اغنية مايكل جاكسون "باد".

في "ملك الكوميديا" (١٩٨٢) قدم سكورسيزي شريطا هزليا، يسخر فيه من عالم الاستعراض، ولكنه يبدو مستسلما امامه في النهاية. وخلال تلك الحقبة كان مخرجنا مستغرقا في العديد من المعارك لصالح السينما وانقاذ افلامها القديمة، وانقاذها من براثن التلفزة، وفي هذا الاطار يأتي هذا الفيلم، الذي يبدو للوهلة الأولى ايضا، غريبا في عالمه، وغريباً في الاسلوب بالنسبة الى بطله (روبرت دي نيرو مرة اخرى) : دي نيرو يلعب هنا دور روبرت بابكين المسحور بشخصية مقدم البرامج التلفزيونية جيري لانغفورد، وهو يحلم بأن يظهره هذا الأخير في برنامجه، طمعا في أن يصل الى الجمهور العريض. ولكن إذ تفشل محاولاته كلها في تلك السبيل يخطف جيري (ويقوم بالدور جيري لويس) بمعاونة صديقة له، وينتهي الأمر بظهور بابكين على شاشة التلفزة ولكن كمجرم.

اذاً، هنا نرانا مرة اخرى أمام شخصية ترتكب فعل الشر، دون أن يمكننا تحديد موقف مضاد منها. ولعل هذا الالتباس المقصود، في موضوع شديد البساطة، كان وراء الاستقبال البارد الذي قوبل به "ملك الكوميديا" ولا سيما خلال عرضه في افتتاح مهرجان كان في العام ١٩٨٣.

# «ملك الكوميديا»:
# نجم ولو لدقائق

ينظر كثر من أنصار سينما سكورسيزي الانقياء الى هذا الفيلم على اساس انه واحد من الاقل سكورسيزية في سينماه. وهم انطلاقاً من هنا تعاملوا مع الفيلم بتلك البرودة أول الأمر. غير انهم، مع مرور السنوات، راحوا يعتادون على "ملك الكوميديا" أكثر وأكثر، وراحوا "يكتشفون" فيه الكثير من الملامح التي تربطه بمتن سينما سكورسيزي. ولا يبدو هذا الامر غريباً هنا، اذ ان الفيلم، في ظاهره، يعطي مجالاً واسعاً لمثل ذلك الموقف ولتبدله لاحقاً. وكل هذا يفسر، على أية حال، الاخفاق التجاري الكبير الذي جابه هذا الفيلم. ولنضف الى هذا أن خيبة امل جيري لويس، الذي كان يأمل في ان يعيد اليه فيلم من توقيع صاحب "الثور الهائج" مكانة سينمائية كان يفتقدها منذ زمن، ساهمت تلك الخيبة في لعن الفيلم ورجمه، خصوصاً ان لويس، سوف يقول في تصريحات صحيفة ان سكورسيزي ودي نيرو وقد مارسا عليه، خلال التصوير، ضغطاً نفسياً، عبر "تلميحات معادية للسامية كانا يبديانها، بغية اثارة غضبه لتأدية دوره الملتبس امام الكاميرا كما يحلو لهما". ولسنا ندري ما اذا كان هذا صحيحاً، لكننا نعرف ان الفيلم لم يأت في صالح جيري لويس، الذي نراه هنا متجاوزاً تاريخه الكوميدي الشعبي الكبير، ليلعب دوراً جدياً الى حد ما.. بل ثانوياً مقابل روبرت دي نيرو، الذي أسند اليه الفيلم، مهمة توفير البعد الكوميدي.. لكن الاهم من هذا كله هو البعض المضموني في الفيلم، اذ، كما اشرنا، كان سكورسيزي، في ذلك الحين، عند بدايات

معركتـه الدفاعيـة عـن الـسينما، وكـان يـرى – ربمـا – ان التلفزيـون هـو اخطـر مـا يجابه الفن السابع ويهدد بتدميره. ومـن هنـا أراد ان يقـول كلمتـه. وهـو لئن كانـت كلمته هذه قد أتت بشكل مـوارب، فإنـه لـن ينـدم علـى ذلـك ابـداً. ولكـن لماذا ترانـا نقـول بشكل مـوارب؟ ببساطة لأن الحيـز التلفزيـوني الـذي جابهـه الفيلم، لـم يكـن علاقـة التلفزيـون بالـسينما، بـل حيـز بـرامج الحـوارات. ويمكننـا ان نفتـرض ان موافقة سكورسيزي أصلاً، على تحقيق هذا الفيلم عـن الـسيناريو الـذي كتبـه بـول زيمرمان، انطلقت من هنا: من ان السيناريو يجابه التلفزيون في نقطـة قوتـه، التـي يمكن تحويلها، من خلال تصوير علاقة الجمهور بها، الى نقطة ضعف.

فروبرت بوبكين، ليس في نهاية الامـر سـوى فـرد مـن افـراد ذلـك الجمهـور. انـه واحـد مـن الملايـين الـذين يحلمـون بالنجوميـة: بـالاقتراب مـن النجـوم، او بـالتحول هـم انفـسهم الــى نجــوم. ومــن الواضــح ان هــؤلاء، في حماســتهم للحلــم المـزدوج هــذا، لا يدركون انه في حقيقته حلم سخيف، لـن يتجـاوز مفعولـه الـدقائق (وهـو أمـر عبـر عنـه ذات يوم اندي وارهول بقوله ان كل انـسان، في عـصر التلفزيـون، يمكنـه ان يكـون نجمـاً لربع ساعة على الأقل). وبوبكين (روبرت دي نيرو) حين كان يمضي ايامه ولياليه عنـد ابـواب سـتديو التلفزيـون حالمـاً بالحـصول علـى توقيـع نجمـه المفـضل (مقـدم برنـامج الحوار جيري لانغفورد – جيري لـويس -) لـم يكـن يـدرك هـذا. كـان يريـد فقـط، مثل الملايـين ان يتحقـق الحلـم. وكـان يعتقـد ان نجمـه طيـب وودود وقريـب كمـا يلـوح علـى الشاشة. لكن الايام تمضي ونجمه لا يزال بعيداً. ومن هنـاء، إذ ييـأس، يقـرر ان يصنع نجوميتـه بنفـسه: سـوف يـضرب ضـربته الكبـرى بمـساعدة صـديقته ماشـا (سـاندرا برنارد) التي تعرف حركات وسكنات جيري، ويخطفان معاً النجم ليكون شرط الافـراج عنه، ظهور بوبكين ضيفاً علـى البرنـامج. وتجـري الخطـة كمـا اتفـق الخاطفـان عليهـا. وبعـد تفـاوض ومـداولات يوافـق جيـري وادارة التلفزيـون وحتـى عمـلاء الاسـتخبارات الذي يرصدون ذلك كله، على ان يعطـى بـوبكين فـسحة زمنيـة يـستضاف خلالهـا علـى الشاشة الصغيرة، يقوم بعدها باطلاق سـراح جيـري وتـسليم نفـسه. وإذ يـتم هـذا كلـه،

يشعر بوبكين بالانتصار، فيما يتساءل الجمهور (جمهور الفيلم) ما الجدوى من كل هذا؟ ما الجدوى من هذه النجومية؟ حسناً ان الجواب في نهاية الفيلم يأتي ملتبساً. اذ صحيح ان ظهور بوبكين، الذي يشاهده عشرات ملايين المتفرجين على الشاشة الصغيرة، في ساعة الذروة، يبدو ساذجاً، روتينياً، خالياً من أي منطق، او من أي شيء يبرر لبوبكين مجازفته، لكن الاهم من هذا، يأتي حين نتفرس بشكل جيد في العبارة التي يقولها بوبكين في النهاية: "غداً سوف تدركون انني لم أكن امزح على الاطلاق.. وسوف تفهمون كذلك انكم اعتقدتم فقط انني مجنون. اما انا فإنني اتصور الامر على هذه الشاكلة: انه لمن الافضل للمرء ان يكون ملكاً لليلة واحدة، من ان يظل صعلوكاً طوال حياته". ولافت هنا ان الفيلم يختتم بتقرير اخباري يحدثنا عن ان روبرت بوبكين قد اطلق من السجن وانه يعمل الآن على انجاز سيرته الذاتية التي سوف تصدر تحت عنوان "ملك لليلة واحدة". والمهم اكثر من هذا ان نفس التقرير الاخباري يؤكد لنا ان بوبكين لا يزال يؤمن بأن جيري لانغفورد هو صديقه وأستاذه.. كما يؤكد لنا ان بوبكين ووكيل اعماله يدرسان الآن عروضاً عديدة قدمت الى بوبكين.

من الواضح ان "ملك الكوميديا" يشتغل هنا على خطين (ومن هنا ربما، ذلك الالتباس الذي لوحظ فيه اول الامر، من جانب العديد من النقاد)، فمن ناحية هناك خط النجومية، كيف تصنع؟ كيف تشتغل على استجابة الجمهور العريض لها؟ وكيف – انطلاقاً من هنا – يمكن نسفها (فنحن من جهة لدينا "المجنون"، "العدواني"، بوبكين الذي يقترف، من ناحية مبدئية عملاً شريراً يعاقب عليه، قانونياً، ولكن ماذا عن نجوميته التي صعدت؟ ومن ناحية أخرى، لدينا النجم جيري الذي سخّفه اختطاف بوبكين له وحديثه معه)، ومن ناحية ثانية هناك التأثير المذهل الذي صار للتلفزيون. والحقيقة ان هذين الخطين اشتغلا على هذا الفيلم، وفيه، بشكل جيد، ما جعله يندرج – من ناحية – ويؤسس – من ناحية أخرى – لنوع سينمائي لم يتوقف منذ "نتوورك" على الاقل، عن خوض معركته ضد التلفزيون، او بالأحرى ضد العلاقة الدكتاتورية القمعية التي كان سينمائيون – وغير سينمائيين – كثر يرون انه يمارسها

على الأذهان، معركة سوف يواصلها افلام مثل "تلفزيون إد" و "ترومان شو"، وعشرات غيرها. لكن المهم هنا – بشكل اضافي – في "ملك الكوميديا" –، هو ان مارتن سكورسيزي، اذ قدم التلفزيون والنجومية على هذا الشاكلة، ارانا في الوقت نفسه ان التلفزيون هو الذي يوفر السلاح لهما.

كما أشرنا، هاجم نقاد كثر هذا الفيلم. كثر منهم تراجعوا لاحقاً. وقسم ظل على عدائه له. أما نحن، هنا، فلعل في وسعنا ان نقول ان مشكلة "ملك الكوميديا" الأساسية لا تكمن فيه، بل في كونه أتى مباشرة، بعد واحد من أعظم الأفلام التي حققها سكورسيزي خلال سنوات الثمانين "الثور الهائج"، كما انه – وهذا ما سوف يمضي في حشر الفيلم في زاوية مستتكرة – أتى مباشرة قبل فيلم كبير آخر من افلام سكورسيزي وهو "بعد الدوام".

كل هذا صحيح ومنطقي، يجعل المرء يحس بأن ثمة ظلماً ما أحاق بـ "ملك الكوميديا"، لكن هذا الاحساس لن يمنعنا من ان نطرح سؤالاً يبقى بدوره حائراً: لقد اختار سكورسيزي ان يسند دور جيري لانغفورد الى جيري لويس، لكن هذا لم يكن سوى خياره الثالث، إذ انه حاول قبله ان يأخذ فرانك سيناترا او دين مارتن، في الدور نفسه – وهو دور اقل ما يمكن ان يقال في صدده، انه كان قادراً، وقد فعل هذا، على نسف نجومية من يقوم به –، فلماذا هذا الإصرار من مخرج "نيويورك/ نيويورك"، على أن يستخدم في فيلم حققه بعد هذا الاخير بست سنوات، على استخدام فنان من أعضاء تلك "العصابة" في هذا الدور، غير مبال بأن يكون سيناترا أو لويس أو مارتن؟

سؤال لا بد من طرحه، على ضوء ما سبق ان ذكر دائما لدى الحديث عن لايزا مينيللي و"نيويورك/ نيويورك" من ان عصابة فرانك سيناترا وصحبه، اتهمت دائماً من قبل لايزا ، بإفسادها وتوجيهها الى درب المخدرات والضياع، وهو أمر طاول سكورسيزي بدوره، خلال تلك الحقبة ايضاً. فهلا يمكننا ان نرى في هذا، نوعاً من الرد؟ هلاّ يمكننا ان نرى في قبول سكورسيزي تحقيق "ملك الكوميديا" ثأراً ما؟

طبعاً نطرح هذه الأسئلة عرضاً، من دون ان نحسب ان في وسعنا الرد عليها إيجاباً، ولكننا، في الوقت نفسه، إذ نرصد رد فعل جيري لويس على الفيلم، بعدما انجز تصويره واكتشف مدى الضرر الذي احاقه به، يمكننا ان نجد مبررات عدة لطرح الاسئلة. وهنا ايضاً، مهما كانت الإجابات، سنجدنا امام فعل سكورسيزي حقيقي همه الاستحواذ على موضوع وفيلم وعوالم لم يكن مؤكداً، من دون هذه الفرضيات كلها، انتماؤها حقاً الى عوالمه.

في النتيجة، وكما أشرنا، لم يحقق الفيلم، لا تجارياً ولا نقدياً، ما كان مأمولاً منه ان يحقق. ولئن كان مارتن سكورسيزي قد شعر من جراء ذلك بحزن شل نشاطه لفترة من الزمن فإنه لم يلبث ان استعاد نشاطه، بعد عامين، ليقدم واحدا من أغرب وأقوى أفلامه: "بعد الدوام" (١٩٨٥). ونقول اغرب افلامه، لأن "بعد الدوام" في شكله الخارجي، يبدو عبثيا كافكاويا، ويفتقر الى المنطق. غير أن الحقيقة هي ان للفيلم منطقه الداخلي، الذي يربطه ليس فقط ببعض أفلام سكورسيزي، بل بحياته ايضا، ويعيد طرح اسئلته من جديد. وليس صدفة أن يكون سكورسيزي قد اختار تحقيق هذا الفيلم، في وقت كانت فشلت فيه محاولته الأولى لتحقيق فيلم مقتبس عن رواية اليوناني نيكوس كازانتزكيس "آخر اغواء للمسيح". والأغرب في حكاية هذا الفيلم ان كاتب السيناريو هو جوزف مينيون الذي كان حين كتبه في السادسة والعشرين. وسوف يقول سكورسيزي لاحقا انه كان في هذا الفيلم أقل تدخلا في كتابة السيناريو منه في اي فيلم آخر له. ومع هذا لا يرتبط أي فيلم آخر بشخصية سكورسيزي قدر ارتباط هذا الفيلم، فهو فيلم عن "البارانويا" (داء الرهاب) والبارانويا هي سمة اساسية من سمات شخصية سكورسيزي. ومن هنا يمكن القول ان بول هاكيت الشخصية الرئيسية في "بعد الدوام" هو الأخ التوأم لسكورسيزي. هاكيت في الفيلم عامل كومبيوتر هادىء الطباع، يحدث له مرة أن يتعرف الى الحسناء مارسي فرانكلين في مطعم، تدعوه الى شقتها فيقبل، لكنه وهو في طريقه اليها يضيع ما لديه من مال، بطريقة غريبة. ثم حين يصل يجد ان الاستقبال غريب بعض الشيء فيبارح الشقة، ويحاول الحصول من بارمن لطيف على قرشين يوصلانه الى بيته، لكنه سرعان ما

يجد نفسه في خضم مجموعة من الاحداث الغريبة المتتالية، التي تقوده مرة أخرى الى شقة مارسي ليجدها هذه المرة وقد ماتت بفعل جرعة مخدرات زائدة، وحين يحاول مبارحة المكان يتهمه الجيران بمحاولة السرقة، فيهرب وقد تنكر على شكل تمثال من الورق، ثم ينتهي به الأمر الى أن يرمى من شاحنة أمام مكتبه عند الفجر.

إن هذه الأحداث كلها تبدو أقرب الى الحلم. ويبدو سكورسيزي هنا وقد ابتعد ـ في موضوعه ـ عن تلك الواقعية التي لطالما طبعت سينماه. ولكن هل هذا صحيح حقا؟ في الشكل فقط. لأن الفيلم هو قبل أي شيء آخر، عن المخاوف والاحباطات، وعن "الخوف من الاخصاء" كما يقول سكورسيزي نفسه، الذي يشير الى أن هذا الفيلم يعبر، خاصة، عن مخاوفه الجنسية التي نادراً ما عبّر عنها على مثل هذا الوضوح. ولكن نهاية الفيلم تبدو اكثر كشفا عن شخصية سكورسيزي. اذ ثمة على خلفية سوداء تنهي الفيلم كتابة باللون البرتقالي تقول: "حين يفيق وتتفتح الأبواب، كما هي حال ابواب الجنة، ما يكتشفه بول هو فرح ان يكون حياً، وما هذا سوى أجمل درس يمكن له أن يتلقاه".

وانطلاقا من هذه النهاية المنفتحة بألقٍ على كل الاحتمالات، يمكننا بالطبع ان ندخل عوالم الفيلم التالي لسكورسيزي، وهو الفيلم الذي يبدو الأكثر بساطة وشعبية بين أفلامه: "لون المال" (١٩٨٦). وهنا ايضا نحن امام سيناريو لم يكن لسكورسيزي يد في كتابته، بل أنه يستأنف أحداث فيلم سابق كان جورج روي هيل حققه قبل سنوات بعنوان "اللثغة". وكما ان "الثور الهائج" فيلم عن رياضة الملاكمة، نجد أن "لون المال" فيلم عن رياضة (أو لعبة) البليار. ومع هذا تمكن سكورسيزي من أن يحول العمل الى فيلم شخصي يتحدث عنه. فهنا ايضا لدينا بطل يعيش آخر سنوات نشاطه، ويعيش اخفاقه، وخاصة من خلال تجابهه مع بطل أكثر شبابا وحيوية، (المجابهة هنا بين بول نيومان وتوم كرويز، لا يمكنها الا ان تذكرنا بالمجابهة بين روبرت دي نيرو ولايزا مينيلي في "نيويورك نيويورك").

# «لون المال»:
# ها انذا قد عدت!

يتمحور "لون المال" من حول النصاب السابق ادي فلسون الذي يعيش من الغش في مباريات البليار التي يخوضها او يرتبها، ومن بيع الخمور. وحين يتعرف الى لاعب البليار الشاب فنسنت لوريا (توم كروز) يفتن به، ويقرر ان يعملا معا مستغلا مهارة فنسنت في اللعب. ويصحبه في جولة ترافقهما فيها صديقة فنسنت كارمن، ولكن ادي يجد من الصعب والأكثر صعوبة عليه اقناع فنسنت بالغش، وعدم ضرورة ربح المباريات كلها - لتحقيق ارباح من خلال المراهنات - وفي النهاية يفترق الاثنان ليلتقيا من جديد في مجابهة بينهما. ويكون الربح هنا من نصيب إدي، الذي يسجل بذلك عودته، لكن فرحته لا تطول، اذ سرعان ما سوف يخبره فنسنت انه تعمدّ ان يخسر امامه.

لكن هذا كله ليس هو المهم هنا. المهم هو – كما أشرنا وسنشير غير مرة – الصرخة التي يطلقها أدي في نهاية الفيلم، ويقول فيها "ها آنذا قد عدت" ولعل هذا ما يعطي "لون المال" طابعه الذاتي أكثر مما يعطيه اياه أي عنصر آخر من عناصر هذا الفيلم. غير اننا قبل هذا لا بد أن نشير الى ان هذا الفيلم، ينتمي الى تاريخ فن السينما، لكونه استطراداً لفيلم سابق، ما يضعه في خانة واحدة مع افلام اخرى لسكورسيزي كان اثنان منها على الاقل اعادة انتاج لفيلمين قديمين، واحدهما اميركي هوليوودي ("كيب فير") والثاني من هونغ كونغ (شؤون خارجية"، الذي حوله سكورسيزي الى "المرحلون" كما سنرى لاحقاً). ولعل هذا كله يطرح على سينما سكورسيزي سؤالاً بديهياً: ما الذي جعله يرى، ذات حقب متنوعة من

حياته، ان في امكانه ان يحقق افلاماً تنطلق من اعمال سبق لآخرين ان حققوها؟ هل يمكن، مثلاً، في التفكير في نوع من التحية الى تاريخ السينما، ان نعثر على جواب؟ ام ان الجواب في الوضع المعيشي لسكورسيزي الذي جعله في هذه الآونة أو تلك، يقبل العمل على مشاريع اقترحتها الستديوات عليه؟

كل هذا محتمل، لكن ما يمكن ملاحظة في هذا السياق هو ان سكورسيزي، إنما حقق كلاً من الافلام الثلاثة التي نشير اليها هنا، في حقبة من حياته كانت ناجحة، حتى على الصعيد المالي، ما يستبعد فكرة الحاجة المعيشية. فـ "لون المال" حقق بعد "بعد الدوام"، كما بعد الفيلم القصير "مرآة يا مرآة"، وهو عمل تشويقي حققه سكورسيزي للتلفزيون عن قصته لستيفن سبيليرغ، ضمن اطار برنامج هذا الاخير "حكايات مذهلة"؟ و "كيب فير" حقق بعد "فتيان طيبون" الذي كان عام ١٩٩٠، واحداً من افلام سكورسيزي الناجحة جداً، وقبل "سن البراءة" الذي حظي لتحقيقه بميزانية ضخمة. اما "المرحلون"، فإنه حقق بعد فترة من "الطيار" الذي يظل واحداً من أكثر افلام سكورسيزي نجاحاً. إذاً؟

لا جواب، إلا اذا نظرنا بعين الاعتبار، الى حرفية مارتن سكورسيزي وهوسه بالسينما، ذلك الهوس الذي يجعله بين الحين والآخر يقبل تحديات غريبة من نوعها. ومنها مثلاً، محاولة تجاوز العمل الاصلي الذي يراد منه الآن اعادة تحقيقه. وفي الحقيقة تبدو هذه الفرضية منطقية، خاصة اذا تذكرنا ان كلا من هذه الافلام الثلاثة، أتى بشكل أو بآخر، افضل من الاصل الذي اخذ عنه... لكن هذا الموضوع، على اهميته، لن يشغل بالنا كثيراً هنا. الحديث هنا سيتركز على "لون المال"، هذا الفيلم الذي نجد من حقنا ان نعتبره "تعويذة" حقيقية، ردت على كل ما كان سكورسيزي قد عاشه من آلام وخيبات حتى ذلك الحين. ولسوف نرى حين الحديث عن الفيلم الروائي الطويل التالي له "آخر اغواء للمسيح" كيف ان سكورسيزي انكب بين الفيلمين على عمل دائب ونشيط قاده الى السينما الاعلانية والكليبات الغنائية. وكأن عبارة بول نيومان المشار اليها، في آخر "لون المال" حركته بشكل فعال ودائم. ذلك ان السنوات التي تفصلنا اليوم عن عام تحقيق "لون المال"، ستمتلئ بالأفلام،

من الانواع كافة، وبالنشاطات من اجل نصرة فن السينما، وبالجهود من اجل فرض المزيد من حضور الموسيقى في الفن السابع، ومن العمل على اعادة الاعتبار لفن سينما السيرة (حيث ان سكورسيزي سيدنو، خلال نحو عشرين عاماً، من شخصيات وأماكن حقيقية لطالما جعل لها في حياته وعقله مكانة كبيرة، بصرف النظر عما اذا كانت تلك المكانة، سلبية أو إيجابية (السيد المسيح، رجل المافيا التائب، نيويورك البورجوازية، ثم نيويورك الحثالة. سام روثشتاين، السينما الايطالية، كوري هاريس، بوب ديلن، مادي ووتز، علي فارق توري، ناس الغيوان، تمثال الحرية، هوارد هيوز، كاترين هيبورن، آفار غاردنر... الرولنغ ستون...). كل هذه الأسماء سوف تطالعنا في الصفحات والفصول التالية، أما الآن فلنبق مع بول نيومان، أو بالأحرى مع ادي (السريع) فلسون.

يروي لنا سكورسيزي (راجع الجزء من هذا الكتاب الذي يضم فيلموغرافيا سكورسيزي بقلمه) ان اول من طرح عليه فكرة تحقيق "لون المال" كان بول نيومان نفسه. معنى هذا ان "لون المال" كان فيلماً آخر من الافلام التي لم تأت فكرتها من سكورسيزي نفسه. ونيومان كان يتوخى من هذا الفيلم أن يعيد اليه بعض مجد كان حققه في الماضي من خلال فيلم "اللثغة" من إخراج جورج روي هيل، وهو فيلم يتحدث عن شخصية ومغامرات ادي فلسون، لاعب البليار، الذي يعيش بفضل المكاسب التي يحققها من المباريات والغش والمؤامرات التي تدور من حول هذه اللعبة. بشكل عام، يمكن بداية التساؤل عما أقنع سكورسيزي بخوض مغامرة هذا الفيلم. صحيح ان فكرة المباريات نفسها، والغش والحظ والصعود والسقوط، فكرة نراها كثيراً في سينما سكورسيزي، لكنها كانت تكمن دائماً في الخلفية، حيث ان الاساس، لديه، هو النظرة الجوانية للبطل الذي تخضعه ظروفه وقواعد اللعبة الى الامتحان. اما هنا فإن اللعبة هي الاساس. او هذا ما كانه، على اية حال، السيناريو الذي كتبه ريتشارد برايس عن رواية والتر تيفيس، والذي بعث به نيومان الى سكورسيزي كي يقرأه. والحقيقة ان هذا الاخير حيث فعل ذلك ادرك بسرعة ما في هذا السيناريو من امكانات، ومقدار ما في المشروع من مواقف وعلاقات وصراعات تكاد تشبه ما كان

يعيشه. ثم، اذا كنا نعرف في الشعر ما يسمى بـ "بيت القصيد"، وفي الفنون بشكل عام ما هو جوهر او مبرر او ذريعة يحلق الفنان كل ابداعه من حولها، يقينا ان بيت القصيد هذا تراءى منذ اللحظات الاولى للتفكير في الفيلم، بالنسبة الى سكورسيزي، في اللقطة الاخيرة. اللقطة التي يعلن فيها ادي عودته.

ادي في الفيلم، هو المحتال الكهل ادي فلسون الملقب بالسريع، والذي نراه هنا بعد عشرين عاماً من المغامرات وضروب الاحتيال القديمة، انزوى جانباً يعيش حياته بهدوء ودعة، له عشيقة قد يحب ان يتزوجها يوماً ويعمل في تجارة الكحول. وذات يوم يحدث لادي ان ينبهر بلعب البليار المذهل الذي يقدمه الشاب فنسنت لوريا (قام بالدور توم كروز في واحد من اول ادواره الكبرى). وهكذا يقرر ادي ان يعود الى جو البليار من جديد، مصطحباً معه هذه المرة فنسنت وصديقته العنيدة الحسناء كارمن في جولات ومباريات، يكون ادي احياناً طرفاً فيها، وفي بعض الاحيان مجرد مدير لأعمال فنسنت. لكن التناقض ينشأ بين اللاعب العجوز ورفيقه الشاب، حين يبدو على هذا الاخير انه لا يفهم قواعد اللعبة تماماً. فهو لأنه لاعب ماهر وواثق من نفسه ويمكنه التغلب على أي كان، تقريباً، في اية مباراة من المباريات، يريد أن يربح على طول الخط (وهو قادر على أن يربح على طول الخط)، لكن قواعد اللعبة التي يحاول ادي ان يعلمه اياها – دون جدوى – تقضي بأن عليه ان يخسر بين الحين والآخر، وإلا فلن يلعب معه أحد. من هنا يدور صراع تلو الصراع بين الرجلين يعززه وجود كارمن وتدخلها. وفي نهاية الأمر، لا يكون امام ادي إلا ان يتخلى عن ربيبه طالباً اليه ان يتركه ويعيش حياته ولعبه كما يحلو له. ويفترق الاثنان ليعودا بعد حين ويلتقيان، ولكن، هذه المرة، كخصمين متباريين في جولة ألعاب كبرى في اطلنطيك سيتي. في المباراة بينهما سيكون ادي فلسون هو الذي يربح المباراة، لكن سرورة بالربح لن يطول اذ ها هو فنسنت يكشف انه قد خسر امامه متعمداً، وكان في وسعه ان يهزمه لو أراد. اما عند خاتمة الفيلم، فإن مباراة كبرى وحاسمة سوف تبدأ، وهي المباراة التي يكون ادي هو من يسدد ضربتها الاولى صارخاً تلك العبارة التي صارت شهيرة منذ ذلك الحين: ها آنذا قد عدت!

لم يخف على احد من الذين شاهدوا هذا الفيلم في عام ١٩٨٦، ان هذه الصرخة لم تكن صرخة ادي بقدر ما كانت صرخة مارتن سكورسيزي، فهو في ذلك الحين كان كما العائد من بعيد. كانت قد مضت ستة اعوام منذ وصل الى الذروة مع "الثور الهائج"، ستة اعوام امتلأت بالصعود والهبوط، بالمرارة والنجاح... وهي الاعوام التي شهدت على التوالي تحقيق "ملك الكوميديا" (١٨٢) و "بعد الدوام" (١٩٨٥)، والفيلم التلفزيوني القصير "مرآة يا مرآة". وكان واضحاً خلال تلك السنوات ان سكورسيزي جرب، حتى الآن، وخلال العقدين اللذين مرا منذ بروزه على الساحة السينمائية، كثيراً مما كان يصبو الى تحقيقه. وكانت أزماته العاطفية والوجودية تتضافر مع ازمات الابداع لديه... غير انه كان يعرف في عمق اعماقه انه لم يقل كل شيء بعد. وان لديه اشياء كثيرة لا بد أن يقولها. ومن هنا فإن تلك العبارة التي وضعها على لسان ادي فلسون ستنطق باسمه، حتى وان كان من الصعب النظر الى فلسون هنا على انه أناه/ الآخر الجديد. وليس فقط بسبب فارق السن. والحقيقة اننا اذا شئنا ان نعثر على من يشبه سكورسيزي في الفيلم، قد يتعين علينا خلق مزيج من ادي وفنسنت في الوقت نفسه. ولعل من المفيد هنا ان ننظر بعض الشيء الى الطريقة التي يصف بها سكورسيزي شخصية ادي: "انه، في رأيي، اكثر قذارة بكثير مما نظن او مما يبدو عليه (...) غير ان اسلوبه القذر في الحياة ليس في الحقيقة سوى طريقة للعيش: ان يصبح المرء مطابقاً لكل ما يكرهه اصلاً، إنما هو اسلوب للبقاء. وادي حين يتحقق من واقعه هذا يكون قد تقدم في السن وبات أعجز من ان يحدث في نفسه أي تبديل.. وعلى الاقل حتى الساعة التي يلتقي فيها ذلك الشاب. في البداية نراه يضع الشاب تحت جناحه ويحاول افساده.. يحاول ان يجعل منه ادي جديدا، لماذا؟ ربما لأن ادي العجوز سئم من ادي القذر وقرر ان يعهد به الى ذلك الشاب الجديد، الذي يملأه، في أعماقه، حسداً وغيرة. غير ان الذي يحدث هو ان الاثنين سرعان ما يتبادلان الادوار".

كان هذا هو الموضوع الكبير الذي اراد سكورسيزي ان يجد وسيلة للتركيز عليه ما ان قرأ السيناريو وقرر ان يحقق الفيلم انطلاقاً منه. كان هذا هو الموضوع الكبير الذي يبدو انه أمضى جل حياته يبحث عنه: موضوع تبادل الادوار. ولكن كيف سيحدث هذا؟ بل لماذا سوف يحدث هذا؟ في البداية لم تكن لدى سكورسيزي فكرة. اما السيناريو فلم يكن في هذا المجال واضحاً. او على الاقل لم تكن واضحة النقطة التي تحدث فيها عملية التبادل. بيد ان سكورسيزي كان يعرف شيئاً أساسياً، وهو ان ادي لن يكتفي طوال الفيلم بأن يقود لعب فنسنت ويفسده، بل انه سوف يلعب ذات لحظة. وسوف يسجل بلعبه ليس فقط عودته الى التباري بل عودته الى الحياة، عودته من العيش لمجرد البقاء، الى العيش من اجل الحياة.

في هذا الاطار لم يكن مهماً كثيراً – وكما يخبرنا سكورسيزي نفسه – ان يربح حين يلعب او يخسر المهم ان يلعب، لأن المسألة كلها في اللعب. لا في الربح او الخسارة.

ترى حين نقول هذا، في سياق الحديث عن علاقة فن سكورسيزي بحياته، هل نفعل شيئاً آخر سوى وصف حياة مارتن سكورسيزي نفسه؟ لقد قلناها ونكررها هنا: بعد "لون المال" لن يعود مارتن سكورسيزي هو نفسه. انه من الآن وصاعداً، سوف يغرق في السينما بأي شكل من الاشكال. سوف يعود عودة ادي فلسون الى البليار. لن يكتفي بأن يعود لكي يبقى، بل انه سيعود لكي يحيا، ولكي يحقق السينما التي ستقول – ويقول هو – انها سبيله الى الحياة، سواء أكانت هذه السينما كليبات غنائية، او أفلاماً تلفزيونية، او شرائط دعائية. وسيكافح اكثر وأكثر من اجل تحقيق مشاريع قديمة كانت متراكمة لديه منذ زمن. لا يهم كيف ستتحقق هذه المشاريع. لا يهم ان تربح او تخسر. لا يهم ان تعجب او لا تعجب. وهكذا، عادت الحمّى الى مشروع "آخر اغواء المسيح"، وقفزت امامه مجدداً فكرة تحقيق فيلم جديد عن المافيا، بل عادت فكرة مجنونة قديمة تشتغل في رأسه: فكرة تحقيق الفيلم الذي كان يبدو تحقيقه أقرب الى المستحيل: "عصابات نيويورك". وطبعاً نعرف اليوم ان هذا كله حققه سكورسيزي تباعاً، بل حقق ما هو أكثر صعوبة منه بكثير.

حين اطلق ادي فلسون العجوز صرخة "ها آنذا قدعدت!" كان مارتن سكورسيزي في الرابعة والأربعين من عمره، أي في تلك السن الحائرة بين الشباب والنضج. ويقينا ان مخرجنا عاش تلك اللحظة الانعطافية بكل قوتها وجبروتها، معلناً ولادته الجديدة. الولادة التي كان اسمها "لون المال".

بعد "لون المال" بثلاثة اعوام، تمكن سكورسيزي أخيراً من أن يحقق مشروعه القديم "اخر اغواء للمسيح" عن رواية كازانتزاكيس. عبر هذه الرواية، التي تعتبر الأقل والأكثر واقعية وانسانية من بين كافة الأعمال التي تروي فصول حياة السيد المسيح، كان سكورسيزي يريد ان يعبر عن عميق ايمانه بإنسانية المسيح، وتلاؤم فدائه مع كل زمان ومكان. ولكن ما ان انتهى تصوير الفيلم (في الغرب خاصة) وبدأ عرضه حتى ثارت في وجهه عواصف الجمعيات الدينية وجوبه الفيلم بعاصفة من الغضب، تزامنت مع عاصفة الغضب الاسلامية التي اثارتها، حينها، رواية سلمان رشدي "الآيات الشيطانية". ولكن من المؤكد أن العاصفة التي جابهت سكورسيزي نجمت من سوء تفاهم، وربما تحديدا عن انسنة سكورسيزي لشخصية المسيح من خلال علاقته بمريم المجدلية، ولكن خاصة من خلال تلك النظرة الجديدة التي نظر بها الفيلم الى شخصية يوضاس غير التقليدية.

# «آخر اغواء للمسيح»:

# انسان على الصليب

لعل التاريخ النهائي لحياة ومسار مارتن سكورسيزي سيقول لنا ذات يوم ان تلك السنوات كانت الأكثر خصوبة وحيوية في ذينك الحياة والمسار. ففي العام ١٩٨٥، كان سكورسيزي قد أنجز "بعد الدوام"، ثم أثنى على ذلك بفيلم النجوم الهوليوودي بامتياز "لون المال". ولئن كان هذان الفيلمان، في الاساس، مشروعين لم يأتيا مباشرة من عالم سكورسيزي وشغفه السينمائي المستقل، فإنه عرف على اية حال، كيف يستحوذ عليهما تماماً. فيحقق في "بعد الدوام" كل الاحلام والافكار العبثية والسوريالية التي كانت تشغل باله منذ سنوات طويلة، ويقول في "لون المال" ان في امكانه، هو ايضاً، ان يلعب اللعبة الهوليوودية ويقدم فيلماً خفيفاً، يحوله الى عمل من العيار المتوسط.. بل احياناً من العيار الثقيل، ولا سيما اذا اخذنا في اعتبارنا رسمه الحاذق لشخصيته ادي فلسون، التي صارت تحت يديه اشبه بـ أنا/ آخر جديد له... ولنستعد في ذهننا هنا من جديد تلك الجملة الفخمة التي يقولها ادي في آخر لقطة من الفيلم وهو يضرب كرة البليار بعصا بقوة: ".. هانذا قد عدت!". لقد كانت جملة سكورسيزية بامتياز، بل اكثر من هذا: كانت جملة تعبر عن وضعه النفسي في تلك المرحلة التي تلت سلسلة من الاخفاقات والاحباطات ومحاولات العزلة بل الانتحار. ان أمراً ما، أمراً يعصى تفسيره حتى على سكورسيزي نفسه، كان هو الذي أمدّه في ذلك الحين بكل تلك القوة الروحية والعملية التي جعلته يقرر ان لا وقوف ولا تراجع بعد الآن.

وهكذا رأيناه، في السنوات الثلاث التالية لـ "لون المال" يشتغل دون هوادة: يكتب، يدرّس، برسم مشاريعه المقبلة، ويحقق أفلاماً دعائية ("آرماني ١" في ٣٠ ثانية)، وكليب غنائي سيصبح أشهر هذا النوع لاحقاً (للأغنية "باد" لمايكل جاكسون، في ١٦ دقيقة)، بل حتى فيلماً دعائياً لأغنية للمغني روبي روبرتسون ("مكان ما اسفل النهر المجنون").. صحيح انها كانت شرائط قصيرة وسريعة، لكنها كشفت حيوية استثنائية لدى المخرج، تتماشى مع عبارته "ها انذا قد عدت!". وكان هذا كله منطقياً ومثيراً للحماس في انتظار المشروع التالي. المشروع القديم/ الجديد، عن حياة السيد المسيح في اقتباس من رواية "آخر اغواء المسيح" للكاتب اليوناني نيكوس كازانتزاكيس. ونعرف الآن ان الحديث، في ذلك الحين عن هذا المشروع لم يكن جديداً. اذ ان محاولة اولى كانت جرت لإحيائه، قبل "بعد الدوام" لكن العديد من الظروف الانتاجية تراكم للحيلولة دون ذلك، من انسحاب بارامونت من المشروع بعدما كانت على حماس له، الى كتابة السيناريو اكثر من مرة، لتطلع النتيجة في كل مرة غير مرضية، الى سقوط الاقتراحات بتصويره في هذا البلد او ذاك، ومع هذا الممثل (في دور المسيح) او ذاك.

لقد تضافرت خلال سنوات عديدة ظروف جعلت المشروع يؤجل، بل إن سكورسيزي سيقول دائماً إنه في الحقيقة كان يحمل هذا المشروع (الذي يتعلق برواية كان سمع بها للمرة الاولى وهو على مقاعد الدراسة) منذ أهدته بربارا هيرشي ودايفيد كاراداين، نسخة مترجمة الى الانكليزية من رواية كازانتزاكيس، فيما كان يصور واحداً من افلامه الاولى "بوكسكار برتا". وهو قرأ الرواية ليجدها فوراً متطابقة مع عمق افكاره المسيحية المتعلقة بالإنسان في شخص السيد المسيح. وسكورسيزي، في الوقت الذي كان يقرأ فيه الرواية، تعمد ان يخوض نقاشات دينية معمقة مع صديق له، أسقف نيويورك في ذلك الحين، الذي اخبره كيف ان السجال حول "الصراع" بين الطبيعة الالهية والطبيعة الانسانية للسيد المسيح، كان جزءاً من تاريخ الكنيسة منذ زمن بعيد

جداً، وان مجمع خلقيدونيا، جعل من هذه المسألة، جوهر سجالاته، في القرون الاولى للمسيحية. وسكورسيزي نفسه، على اية حال، كان يريد منذ صباه ان يدلي بدلوه في الموضوع. و "منذ صباه" هذه، تعني منذ كان فتى كورس في كنيسته سان باتريك في نيويورك، يوم اصطحبه ورفاقه، خوري الكنيسة لمشاهدة فيلم "الرداء" (اول فيلم بالسينما سكوب). يومها لم يحب الاسقف الفيلم، لكن سكورسيزي فتن به، ولا سيما حين قطع الممر مقترباً من الشاشة العملاقة، ليجد نفسه وكأن الصورة تغمره كلياً. احس نفسه قريباً من المسيح اكثر من أي وقت مضى. وفي السنوات التالية ظلت تلك الصورة تلح عليه، يستعبدها في كل مرة كان فيها يشاهد فيلماً عن السيد المسيح وآلامه. وهو سيذكر لاحقاً من بين هذه الافلام "ملك الملوك" لسيسيل ب دي ميلي، و "اعظم قصة رويت" لجورج ستيفنز، و "التوراة" لجون هستون... ثم فيلم بازوليني "الانجيل حسب القديس متى" الذي سيقول انه الفيلم الذي حرك مشاعره وأفكاره اكثر من أي فيلم آخر.

انطلاقاً من هذا كله، وبعد ذلك بخاصة، انطلاقاً من كاثوليكيته الانسانية و "العلاقة الخاصة" التي سيقول دائماً انه اقامها مع السيد المسيح (وجعلت شخصيات عديدة له، تبدو – بشكل أو بآخر – صورة من هذا السيد، وعذاباته وشكوكه: تريفس بيكل، جاك لاموتا...)، حمل سكورسيزي، مشروع "آخر اغواء للمسيح" في اعماقه، كما راح يقرأ بعمق كل روايات كازانتزاكيس، ولا سيما منها "زوربا" و "المسيح يصلب من جديد"، اللتان حولتا الى فيلمين سينمائيين، حقق الاول مايكل كاكويانيس، والثاني جول داسين، في عنوان "ذاك الذي يجب أن يموت". وهكذا، منذ "بوكسكار برتا" صار فيلم "المسيح" جزءاً من جدول اعمال سكورسيزي. واذا كانت محاولاته لتحقيق الفيلم قد اخفقت مرة بعد مرة، فإن الحلم لم يفارقه. من هنا، حين جاءته اشارات حماس ودعم من فرنسا الاشتراكية، ايام الرئيس الفرنسي ميتران، لم يبال بكل العقبات، ولا حتى بتحرك جماعات الضغط الكاثوليكية ضده وضد الفيلم، ولا بتراجع الشركات، بل كلف

بول شرايدر بكتابة تصور جديد ونهائي للسيناريو وقد غمره فضول كبير: ترى كيف ستكون اضافة شرايدر الكالفيني، الى نص كتبه الاورثوذكسي الشيوعي كازانتزاكيس، وسيخرجه هو، الكاثوليكي ذو النزعة الانسانية؟

في ذلك الوقت بالذات (١٩٨٨) كانت نزعة روحية قد بدأت تهيمن على هوليوود، كرد فعل على السنوات المادية "الثورية" السابقة. ولسوف يعتبر نجاح "بعد الدوام" النسبي، ونجاح "لون المال" الكلي، اشارة الى تلك النزعة. ومن هنا، حين عاد الحديث، مرة أخرى، يتناول امكانية تحقيق "آخر اغواء للمسيح"، كان السيناريو قد جهز، وأماكن التصوير انتقلت الى المغرب، بعدما استبعدت فكرة التصوير في الاراضي المقدسة (فلسطين، الموقع الحقيقي للأحداث التاريخية)، كما أبدل ايدان كوين الذي كان الاختيار الاول للعب الدور، بويليام دافو.

وهكذا، إذ دخل المنتج مايكل اوفيتز على الخط، في وقت كان فيه قد بدأ يشق طريقه بقوة ليصبح واحداً من اكبر اصحاب القرار في هوليوود، صار المشروع حقيقة وعملاً قيد التنفيذ، وقبلت شركة "يونيفرسال" تمويله، مقدمة مبلغاً قد يبدو اليوم متواضعاً، لكنه كان كافياً في ذلك الحين: ١٢ مليون دولار. ولم يتردد سكورسيزي، فهو كان يريد تحقيق هذا الفيلم بأية حال من الاحوال. وكان قد اتفق مع شرايدر على اختصار العديد من الاحداث، ذلك ان الرواية – في الاصل – طويلة جداً، وأي فيلم أمين حقاً لها، لن يقل طوله عن ست او سبع ساعات. من هنا كان استبعاد الكثير من التفاصيل التاريخية المعروفة، للتركيز بشكل جوهري على شخص السيد المسيح. فالموضوع هنا – وهذا ما لا يجب ان ينسى – هو الاغواء الاخير الذي تعرض له، وليس كل حياته او مسار دعوته: وهذا الاغواء كان ذاك الذي واتاه وهو مرفوع على الصليب، طارحاً عليه سؤالاً أساسياً وجودياً: ترى لم لا أتخلى عن هذا كله، وأستعيد كينونتي الانسانية وأذهب، نازلاً عن الصليب، الى مريم المجدلية فأتزوجها متوجاً حبي لها، وننجب أطفال ونعيش كبشر عاديين؟

نحن نعرف ان هذا "الاغواء" الاخير، الذي سيصوره سكورسيزي على شكل حلم – بل ربما ايضاً على شكل "كابوس" طالما ان تحققه كان من شأنه ان ينسف المسيحية من اساسها –، كان هو الذي دائماً ما اغضب الكنيسة على رواية مؤلفها اليوناني. ولكن الغضب كان محصوراً، طالما ان العمل محصور بين دفتي كتاب يقول الحلم/ الاغواء، في لغة مكتوبة تصور الشك والألم والتساؤل في تلك اللغة. أما حين يتحول هذا كله الى صورة تشاهد من قبل الملايين، فإن الأمر يصبح في منتهى الخطورة بالنسبة الى الكنيسة. ولكن هل كان من شأن سكورسيزي ان يقف عند مثل هذا الأمر وهو غارق في حماسه تواق الى انجاز فيلمه بعد ان توفرت له كل السبل في سبيل تحقيقه؟ ثم هل كان حقاً من شأن "أكبر مخرج كاثوليكي مؤمن" في السينما الاميركية خلال الثلث الاخير من القرن العشرين، ان يدع الكنيسة وجماعات الضغط، تحول بينه وبين رغبته الحاسمة والروحية في تصوير السيد المسيح، وهو مؤنسن الى اعلى درجات الأنسنة من دون أن تكون قد نزعت عنه في الوقت نفسه طبيعته الالهية؟

كانت، بالنسبة الى سكورسيزي، فرصة العمر، وليس على الصعيد السينمائي أو الفني فقط. وهو قرر الا يضيّع تلك الفرصة... وهكذا أقبل على تصوير الفيلم بنشاط استثنائي، نشاط كان معدياً، حيث ان كل العاملين في الفيلم وجدوا انفسهم يعيشون زخماً كبيراً ونشاطاً مذهلاً، غير مبالين بحرارة المناخ الذي كان اقرب الى المناخ الاستوائي نهاراً، في الصحارى المغربية. بالنسبة الى هؤلاء جميعاً، كان الفيلم فيلماً روحياً/ انسانياً، "يعيد الاعتبار الى الطبيعة البشرية للمسيح، هذه الطبيعة التي كثيراً ما ضحّي فيها على مذبح طبيعته الانسانية، الى درجة ان صلبه نفسه يصبح جزءاً من القضية ولا يثير ألماً كبيراً". اما بالنسبة الى سكورسيزي فإن القضية قضية شخصية: الفيلم هو خلاصة تفكيره الذي شغل باله من حول شخصية المسيح. ولئن كان بول مور، اسقف نيويورك قد فسر له الامور.. فليكن الفيلم ترجمة لهذا التفسير. فليرو فيه

الحكاية المعهودة عن ذلك الفتى النجار الذي يبدأ حياته صانعاً للصلبان، لينتهي، بعد سنوات من الدعوة مرفوعاً على واحد من تلك الصلبان. ومن خلال هذه الرواية، فليناقش تلك الطبيعة الانسانية، التي جعلت "الاغواء" يطارد السيد المخلص حتى لحظاته الاخيرة!

والحقيقة ان ما فتن سكورسيزي في القصة، وجعل منه جوهر الفيلم، لم يرق للكنيسة ولا لجماعات الضغط الكاثوليكية، لا في أميركا ولا في أوروبا. ولعل من سوء حظ سكورسيزي وفيلمه (أو من حسن هذا الحظ)، ان قضية "آخر اغواء للمسيح" اندلعت في الوقت نفسه الذي كان فيه عالم الاسلام يعيش ازمة عنيفة تتعلق بردود الفعل على رواية "آيات شيطانية للكاتب الهندي/ البريطاني، سلمان رشدي، ولا سيما "الفتوى" التي اصدرها الإمام الخميني، زعيم الثورة الايرانية، باهدار دم رشدي بسبب ما في روايته من "اساءة للإسلام". طبعاً لم يصدر أي مسؤول ديني مسيحي "فتوى" مثل هذه في حق سكورسيزي، بل قليلة كانت الدول التي منعت الفيلم، لكن المتحمسين والمتطرفين المسيحيين، في فرنسا والولايات المتحدة، لم يقلوا عن "اخوتهم" المسلمين عنفاً وتطرفاً، فرموا القنابل في الصالات التي تعرض الفيلم وتسببوا في خراب وقتل وجرح.

طبعاً أحزن هذا كله سكورسيزي، وملأه بالشكوك من جديد: لماذا لم تصل رسالته الحقيقية الى الناس؟ بل لماذا تصر الكنيسة الرسمية على رفض هذه الانسنة للمسيح، الانسنة التي كان سكورسيزي – ولا يزال – يرى ان من شأنها ان نفتح امام المسيحية نفسها ابواباً واسعة لولوج العصر. غير ان حزن سكورسيزي وشكوكه، لم تقده الى احباطات جديدة. فهو، بعد ان حقق هذا الفيلم، وتمكن – في طريقه – من انجاحه، ربما بفضل ذلك الضجيج المتفجر الذي ثار من حوله، رأى انه قال كلمته وان الانسانية سوف تكتشف ذات يوم "حسن نواياه". أما الآن فليعش الفيلم حياته كما يقدر له، ولينصرف هو الى ما بعده، وكان ما بعده فيلم دعاية آخر لحساب آرماني، ثم مشاركة (عام ١٩٨٩)

في فيلم جماعي عن مدينة نيويورك، يتألف من ثلاثة اسكتشات، حمل أولها توقيع وودي آلن ("عقدة اوديب") والثاني توقيع فرانسيس فورد كوبولا ("الحياة من دون زوي")، فيما حمل اسكتش سكورسيزي عنوان "دروس الحياة"، فيما حمل الفيلم كله عنوان "حكايات نيويوركية".

وتألف اسكتش سكورسيزي في الفيلم (٤٤ دقيقة) من عدة مشاهد تحكي لنا، على طريقة المخرج العصبية المتوترة، والمتلعثمة التي استعادها الآن، بعد "كلاسيكية" "لون المال" و "آخر اغواء للمسيح"، حكاية رسام نيويوركي يعرف عن طريق المجيب الآلي لهاتفه ان عشيقته تركته، وهو في عز نجاحه. لقد عرض هذا الفيلم المثلث مستفيداً من سمعة مخرجيه الثلاثة غير انه في الحقيقة لم يحقق نجاحاً كبيراً. لكنه بدا على اية حال كاستراحة قصيرة استفاد منها سكورسيزي، قبل ان ينصرف في العالم التالي (١٩٩٠) الى تحقيق واحد من افلامه الكبيرة، الفيلم الذي عاد فيه الى رجال العصابات الذين فتنوه بدورهم طوال حياته: "فتيان طيبون".

# «فتيان طيبون»:
# رجال العصابات في حياتهم اليومية

ولنعد هنا الى حكاية "فتيان طيبون"...

ذات يوم، وبعد ان كان قرأ كتاباً سبق ان راجع عرضاً ايجابياً له في إحدى الصحف، حصل سكورسيزي على رقم هاتف مؤلف الكتاب وطلبه ليقول له فوراً: "أنا مارتن سكورسيزي، لقد كنتُ منذ بداياتي أنتظر مثل هذا الكتاب. هل يمكن ان نلتقي؟". على الفور أجابه المؤلف: "وأنا كنتُ منذ زمن طويل أنتظر هذه المكالمة منك... متى نلتقي؟". على هذا النحو ولد فيلم "فتيان طيبون" الذي حققه سكورسيزي عام ١٩٩٠، وكان يتوقع ان يحققه قبل ذلك، لأن المكالمة أجريت عام ١٩٨٦، حين كان سكورسيزي قد أنجز فيلمه الاسبق "لون المال"، لكن الذي حدث هو ان الموازنة التي كانت مطلوبة لفيلم "آخر اغواء للمسيح" عن رواية كازانتزاكيس، تأمنت بسرعة، ما جعل المخرج ينصرف الى تحقيق هذا الفيلم الأخير، مؤجلاً "فتيان طيبون" الى ما بعده. والمهم انه بقدر ما سلخ جلد الفيلم المقتبس عن كازانتزاكيس، ووصل سكورسيزي الى أعلى درجات اليأس في شأنه، اعتبر "فتيان طيبون"... تعويضاً جيداً، لأن هذا الفيلم أعاد المخرج الى ذروة تألقه التي كانت أوصلته اليها أفلام سابقة له مثل "سائق التاكسي"... و"الثور الهائج". ذلك ان "فتيان طيبون" يدخل مباشرة في عوالم سكورسيزي الاثيرة، شكلاً ومضموناً، ويبدو كأنه جزء ثانٍ من واحد من اقدم افلام سكورسيزي وأجملها: "شوارع خلفية". بل يبدو، من ناحية اجوائه على الأقل،

وكأنه جزء أساس من سيرة سكورسيزي في أزقة نيويورك، حتى وإن كانت احداثه الحقيقية قد جرت بعد ان كان المخرج قد اصبح ناضجاً. وكل هذا يفسر، بالطبع، حماسة سكورسيزي للكتاب ما ان قرأه. وهو سيقول في لقاءات صحافية لاحقة ان ما قرّبه من الكتاب هو امتلاؤه بشخصيات تشبه كثيراً شخصيات عرفها في صباه وإن كان قد حاذر دائماً الدنو منها، ما حولها الى ما يشبه الأساطير المحلية.

المؤلف الذي اتصل به سكورسيزي كان نيكولاس بيليجي، وهو صحافي يعمل في القسم القضائي في بعض صحف نيويورك. أما الكتاب، واسمه الاول "فتى حكيم" فكان يروي جزءاً أساسياً من سيرة هنري هيل، رجل العصابات الذي بعد حضور مدوٍّ في عالم الجرائم والبلطجة، تحول الى واشٍ لدى شرطة نيويورك، ما مكّن هذه من القبض على عدد من كبار قادة الاجرام في المدينة (وهذا الجانب من الكتاب ومن فيلم سكورسيزي المأخوذ عنه، جعل النقاد يشبّهون فيلم "رجل العصابات الأميركي" لردلي سكوت بفيلم سكورسيزي، علماً أن الفيلمين ينطلقان من أحداث وشخصيات حقيقية). من ناحية مبدئية ليس الموضوع جديداً، اذ نعرف، وعلى الأقل منذ "سكيرفيس" لهوارد هاوكس مروراً بأجزاء "العرّاب" لفرانسيس فورد كوبولا، وصولاً الى عشرات الافلام التي حققت دائماً عن هذا النمط من المواضيع المتعلقة برجال العصابات، في شتى المدن الاميركية، ان النوع يروق للمتفرجين خصوصاً حين ينطلق الفيلم من أحداث حقيقية. وما أكثر امتلاء التاريخ الاميركي الحديث بمثل هذه الاحداث! ولكن لأن سكورسيزي هو سكورسيزي، ولأننا هنا ازاء مخرج يصر دائماً على ان يستحوذ على موضوعه محولاً إياه الى سيرة لحياته الخاصة وصورة لهواجسه، كان لا بد ل"فتيان طيبون" من ان يكون فيلماً مختلفاً، منضماً في هذا الى عالم سكورسيزي.

يتحدث الفيلم كما الكتاب الى حد كبير عن الفتى المراهق نصف اليهودي هنري، الذي يفتتح الفيلم بقوله: أنا منذ طفولتي فتنت بحياة العصابات وسيرة

رجالها، وأردت ان أكون بدوري رجل عصابات. وهنري يقرن القول بالفعل، اذ ها هو يتخلف عن الصفوف الدراسية ليلتحق عاملاً في مرآب سيارات تابع لمطعم يملكه زعيم عصابة يدعى بولي. وهكذا بالتدريج، يبدأ هنري على رغم معارضة أبيه وهلع أمه، صعود سلم حياة الإجرام، لا سيما بعد ان يُضم الى مجموعات صغيرة يتزعمها جيمي الإرلندي شريك بولي ( قام بالدور روبرت دي نيرو مقابل راي ليوتا الذي قام بدور هنري) وتضم تومي دافيتو، العصبي المشاكس والمفتعل للمشاكل بصورة دائمة. وضمن إطار هذه المجموعة، وإطار الرعاية المتفلتة أحياناً لبولي، يكون صعود هنري... واكتشافه العنف والقتل وشتى أنواع أعمال العصابات، مع نمو في ثروته، ثم في عواطفه تجاه الحسناء كارين، والتي تمكنه أمواله من ارتياد أفخم المطاعم والنوادي معها. في عملية صعوده يتزوج هنري من كارين ويكوّن عائلة. لكن حياته العائلية لا توقف أعماله الاجرامية بل توجهه نحو مزيد من العنف، بل نحو ممارسات في التهريب ينصحه بولي دائماً بعدم خوضها. وأخيراً، حين تضيق الشرطة الخناق على هنري، لا يكون من شأنه إلا ان يشي ببولي وجيمي والآخرين في لعبة غدر معتادة وسط تلك العوالم.

واضح في هذا الفيلم ان سكورسيزي لم يكن مهتماً على الاطلاق بالصراعات بين العصابات ويتجلى هذا في خلو الفيلم من أي تبادل لإطلاق النار، مثلاً. ما همّ سكورسيزي كان تصوير الحياة اليومية لهؤلاء الناس، الذي سيعترف لاحقاً انه كان دائماً يسأل نفسه، وهو صبي، عما يخبئون خلف مظهرهم القاسي وأناقتهم المفرطة. ومن هنا بدا الفيلم في نهاية الامر كأنه فيلم وثائقي عن الحياة اليومية لهؤلاء الناس. ان الكاميرا تبدو هنا وكأنها تلاحقهم، وتلاحق بخاصة هنري، غير ساعية في أي لحظة من اللحظات، لا الى ادانته ولا حتى الى تحليل دوافعه او تبريرها. بل إن سكورسيزي دفع عن نفسه دائماً تهمة العمل لجعل حياة هؤلاء "الزعران" مبهرة للمتفرجين. فهي، في نهاية الأمر، ليست حياة باهرة ولا حياة تحتذى فالسجن والخوف والقتل والغدر والإفلاس وصولاً الى الجوع، هي هنا في المرصاد لكل حياة في حيوات هؤلاء الناس تردع الجمهور عن ان يتخذهم

مثالاً له. اذاً لا انبهار... ولكن لا رسالة وعظية ايضاً. انها الحياة كما هي. الحياة بسعاداتها وشقاءاتها وأفراحها وأحزانها. ولكن بخاصة بضروب الخيانة والغدر التي تملأها. ومن الواضح هنا ان سكورسيزي يعود الى موضوعة الغدر هذه عن تعمد، اذ نعرف انها واحدة من مواضيعه الأثيرة منذ زمن بعيد، مصحوبة عادة بالتوبة (من "شوارع خلفية" الى "آخر اغواء للمسيح"، ومن "لون المال" و"الثور الهائج"... وصولاً الى "عصابات نيويورك" ثم "المرحلون"... لا تفتأ موضوعة الغدر تشغل بال سكورسيزي وسينماه كما نعرف). ولأن "فتيان طيبون" اختصر هذا كله... كانت له هذه الاهمية، ولا تزال. وحرص فيه سكورسيزي على اداء فني رائع طبع الجانب الشبيه بالتوثيقي فيه تجلى اكثر في اداء الممثلين الذي بدا ارتجالياً في أحيان كثيرة -، ولكن كذلك في اداء الكاميرا، التي صورت في هذا الفيلم واحداً من أجمل المشاهد التي صورها سكورسيزي في سينماه: حين يريد هنري وكارين الدخول الى مطعم فاخر دعاها اليه. انهما يدخلان من الباب الخلفي ويقطعان المخازن والمطابخ قبل الوصول الى القاعة، وذلك في لقطة متواصلة بكاميرا محمولة باليد تتبعهما طوال دقائق وكأنها شاهد على انبهار كارين بهنري الذي بدا لها من علية القوم يستقبله الجميع بالترحاب ويوزع هو دولاراته على كل الخدم والطباخين. لقد استخدم سكورسيزي هذه اللقطة ليرينا، عبر نظرة كارين، الى اين وصل الصعود الاجتماعي بهذا "الفتى الطيب"، كمحطة في مسار حياته.

حقق الفيلم حين عرض نجاحاً كبيراً، لا سيما لدى النقاد الذين اعتبروه محطة أساسية في تاريخ صاحبه وسينماه. لكن الخيبة كانت كبيرة، حين رشح الفيلم لجوائز اوسكار عدة (بينها أفضل فيلم وأفضل مخرج...)، فلم يفز الا بأوسكار أفضل ممثل مساند أعطيت لجو بيتشي عن دور تومي. لكن "فتيان طيبون" حاز في المقابل جوائز عدة، ولا يزال يعتبر الى اليوم (ولا سيما في استفتاءات معهد الفيلم الاميركي) واحداً من أفضل ١٠٠ فيلم في تاريخ السينما الاميركية، فيما يضعه كثر من النقاد كـ"أفضل فيلم عن عالم العصابات".

بدا "فتيان طيبون" في نهاية الأمر وكأنه التكملة الطبيعية، المنطقية، لفيلم "المسيح"، بمعنى أن عمل سكورسيزي بات يبدو هنا اكثر واكثر ابتعادا عن نيويورك، بالأحرى يمكن أن نقول أنه، في هذا الابتعاد عن نيويورك، صار يبدو اكثر دخولا في عمق ذاته، وكأن نيويورك تحولت لديه من مكان، الى جزء من تاريخه الداخلي الخاص.

وهنا قد يفيد أن نلاحظ أن أفلام التسعينات لديه صار اكثرها يتحدث عن اماكن خارج نيويورك: بعد فيلم المسيح (احداثه في فلسطين وصور في المغرب) هناك، فيلم "كازينو" الذي صور في لاس فيغاس وعنها و"كوندون" الذي تحدث عن نشوء وحياة الدالاي لاما الرابع عشر، وتجري احداثه في التيبت اساساً، و"كاب فير" الذي هو، اصلاً، اعادة تحقيق لفيلم كان جي لي تومبسون حققه قبل ذلك بعقود.

اما نيويورك فظلت حاضرة ولكن في عدد يتضاءل من الأفلام، وغالبا خارج اطار حضورها المعهود في أفلامه. فمثلاً في القسم الخاص بسكورسيزي من "حكايات نيويوركية"، ينقلنا المخرج من عالم العصابات والحثالة، الى عالم الحياة الفنية البوهيمية من خلال حكاية غرام ينتهي بين رسام ومساعدته. وفي "سن البراءة" يقتبس سكورسيزي رواية معروفة لاديث وارتون، لينقلنا الى نيويورك الارستقراطية، عند نهاية القرن التاسع عشر، حيث يقدم حكاية عن هذا العالم الارستقراطي وهكذا.

# «كيب فير»:
# استحواذ على موضوع كلاسيكي

ولكن كان على سكورسيزي قبل ذلك أن يفي بـ "وعد" كان قطع ضمنياً لستديو "يونيفرسال" ولم يعلن إلا لاحقاً. إذ إبان العمل على فيلم "آخر اغواء للمسيح"، كانت "يونيفرسال" قد اقنعت المخرج بأن عليه، في مقابل اقدامها على تمويل ذلك الفيلم بكل رحابة صدر، ان يحقق لها واحداً من تلك الافلام التي كان سكورسيزي قد بات خبيراً في العمل عليها، معتبراً اياها ضريبة يدفعها للستديو وللبعد التجاري في العمل السينمائي، مقابل تمكنه بين الحين والآخر من تحقيق الافلام التي يريد. وكان اختيار الستديو قد وقع على سيناريو ينسخ فيلماً كلاسيكياً كان جاك لي تومبسون قد حققه عام ١٩٦٢، من بطولة روبرت ميتشوم وغريغوري يك بعنوان "كيب فير" (على اسم منطقة بحرية تقع في اقصى الجنوب الغربي للولايات المتحدة). طبعاً لم يكن في وسع سكورسيزي – ولا في مصلحته – ان يرفض، حتى وان كان بعد قراءته السيناريو الجديد الذي كتبه وسلي سترايك، قد وجد انه لن يكون قادراً على التدخل كثيراً في جوهر الفيلم "وحبكته. فهنا، لا ينتظر منه الستديو، والجمهور، اكثر من ان يعيد تصوير الفيلم القديم كما هو، مع ابدال ممثليه الرئيسيين اللذين كانا قد اضحيا عجوزين، بممثلين اكثر شباباً، سيكون روبرت دي نيرو واحداً منهما – بالطبع – فيما سيكون الآخر نيك نولتي.

وهكذا، بعد عودة سكورسيزي من إيطاليا حيث كان قد صور فيلماً اعلانياً في سبعة وعشرين دقيقة لماركة "جورجيو آرماني" بعنوان "صنع في ميلانو"، صنع على

شكل فيلم وثائقي يتحدث فيه آرماني نفسه عن مدينته وحياته وعن آخر مبتكراته في عالم الازياء، انصرف المخرج من توه الى تحقيق الفيلم الجديد، مقبلاً عليه وكأنه تسلية حقيقية، مع اصرار منه على ان يلعب ميتشوم وبيك دورين ولو قصيرين في الفيلم.

على رغم احساس سكورسيزي بأن عمله على هذا الفيلم لن يضمه الى لائحة افلامه الكبرى، لم يتوان عن بذل كل ما لديه من طاقة وابداع فني فيه، ولا سيما في المشاهد الاخيرة من الفيلم، حيث يصور عاصفة بحرية ضخمة تضرب مكان الاحداث ما يضاعف من حجم وقوة الصراعات في الفيلم – وسيروي سكورسيزي لاحقاً كيف انه في تصوير هذه المشاهد تعلم كيف يلجأ الى احدث اختراعات المؤثرات الخاصة التي لم يكن له عهد بها من قبل. اما بالنسبة الى روبرت دي نيرو، فإنه عرف كيف يسخر طاقاته وتعبيره – إنما دون قدرة كبيرة على الاقناع – للعب دور المجرم المرعب الذي يخرج من السجن لينتقم من المحامي العام الذي رماه فيه، مروعاً المحامي (نيك نولتي) وعائلته.

"كيب فير" فيلم ليلي، كئيب. وهو فيلم مرعب في الوقت نفسه. أما من ناحية الممثلين فإنه لا يعطيهم مجالاً كبيراً لأن يؤدوا عواطفهم الداخلية حقاً، حيث ان كل شيء هنا برّاني، يرتبط بالمواقف ولاحقاً بمزاج الطبيعة. ومن هنا، اذ ارتاح سكورسيزي هنا من "عبء" ادارة الممثلين، تمكن من ان ينصرف كلياً الى نوع من التجريب الجديد في مجال تحريك الكاميرا، وتفعيل هذه – محمولة غالباً على اليد – في تعاطيها مع نزوات الطبيعة. ولن يندم سكورسيزي على هذا ابداً، حيث ان الجديد الذي اكتسبه هنا، تقنياً، وقد تحرر من اضافات فكرية او فنية على الفيلم، سوف يستخدم لديه لاحقاً في افلامه التالية، ما يعطيه، الى صفته الفنية الطليعية السابقة، صفة هوليوودية جديدة، تستجيب لما كان قد آلى على نفسه أن يتسم به جامعاً بين عمق الإبداع الفني، والقدرة على التعامل مع التكنولوجيا الحديثة، ناهيك بقدرته المتجددة الآن على التعامل مع الاستديوات في منطقها. وكانت النتيجة ان هذا الفيلم حقق مداخيل تقترب من ٨٠ مليون دولار في عروضه الاميركية الاولى، ما جعله، بالتأكيد، اكثر افلام مارتن سكورسيزي مدخولاً حتى ذلك الحين.

لكن هذا كله لا يجب أن يخدعنا، ويقنعنا بأن سكورسيزي صار في هذا الفيلم اداة بيد الاستديوات، ولا سيما بيد شركة "يونيفرسال" التي باتت قابلة منذ ذلك الحين على توقيع أي عقد معه. في معنى، ان تنازلات سكورسيزي في هذا المشروع لم تكن جوهرية بأية حال من الاحوال. فهو، ومن دون أي اعتراض لا من كاتب السيناريو ولا من الستديو – ولا طبعاً من أي من ممثليه –، حرك بعض المواقف والشخصيات، ولا سيما خلال الجزء الاخير من الفيلم، مستحوذاً مرة أخرى، وكما اعتاد ان يفعل، على الموضوع مطوعاً اياه – بأقصى ما يمكن – الى موضوع سكورسيزي. نقول هذا وفي ذهننا تلك القلبة الاساسية، التي تحول العائلة المرعوبة (عائلة المحامي الذي يهدده المجرم دي نيرو)، من ضحية الى جلاد. فالعائلة اذ تمكنت من السيطرة على الوضع، لا تكتفي بأن تردع المجرم المهدد مانعة اياه من ارتكاب جريمته، التي كان قد خطط لها طوال فترة وجوده في السجن، بل سوف تحوله ضحية متجاوزة حقها "الطبيعي"، أو لنقل "الالهي" في التعامل بين الضحية والمجرم حين تصبح السيطرة للضحية. ولعل هذا يحيلنا مباشرة الى الجانب الديني، الذي فرضه سكورسيزي على نهاية فيلمه وقد حرص هنا على تقديم أمثولة، قد تبدو غريبة جداً لولا ان مقترحها هو سكورسيزي، عن العلاقة بين الدين والجريمة.

وفي الحقيقة ان هذا الجانب من مسار الفيلم، عند نهايته، تمكن من ان يجعله – في آخر التحليل – فيلماً سكورسيزياً، بل لن يفوتنا هنا ان نقول انطلاقاً من هنا ان "سكورسيزية" هذا الفيلم سنبدو أعمق من سكورسيزية فيلمين تاليين له، سوف نرى ان كلاً منهما على طريقته، سجل ابتعاداً اساسياً لسكورسزي عن عوالمه المعهودة: "زمن البراءة" من جهة – على رغم انه فيلم نيويوركي خالص –، و "كوندون" على رغم انه فيلم ديني خالص، بل لعله، في ظاهره على الاقل، الفيلم الأكثر دينية في تاريخ سكورسيزي السينمائي – من دون ان نقول انه الفيلم الاكثر كاثوليكية – كما سوف نرى. ولئن كان سكورسيزي قد حقق بين "زمن البراءة" و"كوندون" فيلمين آخرين، أحدهما تسجيلي والثاني روائي، فإنه عبر هذين الفليمين، وهما "رحلة شخصية لمارتن سكورسيزي عبر السينما الأميركية" (١٩٩٥)، و"كازينو" (١٩٩٥ أيضاً)، أكد –

كي لا ينسى احد هذا - سكورسيزيته، وسكورسيزية سينماه، دون التباس. ولكن قبل التوقف عند هذين الفليمين الذين ينتمي أولهما الى عالم هوس سكورسيزي بالسينما وتاريخها، والثاني الى مزاج أفلامه عن المافيا والرفاق ومشاكل الزوجين والخيانة (ما يحيل مباشرة الى افلام باتت الآن قديمة، له، مثل "شوارع خلفية" و "فتيان طيبون")، لا بد من العبور بفيلمه الذي اقل ما يمكننا ان نقوله عنه انه أتى الاكثر نيويوركية، والاقل سكورسيزية بين افلامه جميعاً: "زمن البراءة" (او "سن البراءة") المأخوذ عن رواية معروفة للكاتبة أديث وارتون.ولكن قبل هذا بقيت هنا كلمة أخيرة حول "كيب فير"، كلمة نتركها لمارتن سكورسيزي نفسه يلخص لنا فيها، في نوع من الاستطراد الذي نراه ضرورياً هنا، كيف اشتغل على "الاستحواذ الديني" على "كيب فير"، حيث يقول: "لقد كنتِ أنا من أدخلت حكاية عقدة الدين في الفيلم.. أنا الذي كثلكته! لقد جعلت ماكس كادي (المجرم، روبرت دي نيرو) يتجاوز كونه هنا ملاك انتقام، جعلت منه روحاً لعينة شريرة تمثل الرعب وانبعاث عقدة الذين لدى كل فرد من أفراد الأسرة التي أراد ان ينتقم من ربها ومنها كلها. ومن هنا يبدو واضحاً في الفيلم ان لا شيء يمكنه ان يوقف ماكس عند حدود. إذ لا يمكن احداً ان يوقف الشر. اما العائلة التي صورتها في الفيلم فانني قدمتها منذ البداية هشة عاجزة مشتتة، مثل كل العائلات التي اعرفها. ومن هنا هيأتها لذلك الانقلاب الاساسي في توجه الفيلم، من دون ان يعني هذا انني لم احب هذه العائلة. بل على العكس، انني احبها كثيراً، وبالتحديد لأنها عائلة غير كاملة، فيها استعداد داخلي للشر. وهذا ما سيظهر في الفيلم. لقد قلت لكم إن لا شيء يمكنه ان يوقف الشر المرعب، إلا الشر المقابل. ومن هنا بلورت خيانة الأب، المعلنة لاحقاً بعدما كان مسكوتاً عنها، كما بلورت غضب الام واحتقار الابنة لوالديها، محولاً هذا كله الى طاقة شريرة...".

ويكفي هذا طبعاً، طالما اننا نعرف ان مزاج الطبيعة وهيجانها تكفل بالباقي عند نهاية الفيلم. ما جعل العملين التاليين لسكورسيزي يبدوان واحة أمان، بالمقارنة. ولا سيما منهما "سن البراءة".

# «سن البراءة»:
# سكورسيزي يوقظ أدب وارتون من سباته

إذا كان من السهل دائماً القول إن للأدب فضلاً كبيراً على السينما، على اعتبار أن عدداً من أهم الأفلام في تاريخ الفن السابع، انما اقتبس من أعمال أدبية، لا بد من القول في الإطار نفسه، وإن في شكل تعويضي أن للسينما، وفي شكل دائم، فضلاً إن لم يكن على الأدب، فعلى الأدباء على الأقل. ولتوضيح هذا الأمر نشير الى أن السينما نادراً ما أعطت عملاً أدبياً حقه لأن اللغة البصرية (السينمائية) لا توفق دائماً في نقل خيال المؤلف كما يفترض به أن يكون الى الشاشة، ولكن في المقابل نعرف أن السينما تحيي بعض عظام الأدب وهي رميم. ولعل أحدث مثال على هذا، الفيلم الذي حققه وكتبه بول توماس اندرسون بعنوان "ستكون هناك دماء" عن رواية كانت مطمورة تماماً في وهاد النسيان، وها هي الآن ملء السمع والبصر، كما ان كاتبها عاد فجأة الى الواجهة بعد عقود طويلة من موتيه المادي والمعنوي.ونتحدث هنا، طبعاً، عن رواية "نفط"، لآبتون سنكلير. في مثل هذه الحال، سواء كان الاقتباس السينمائي جيداً أو سيئاً، أقل قيمة من العمل الأدبي، أو أكثر قيمة منه (كما في حال "ستكون هناك دماء")، يبقى أن انتشار السينما وسرعة وصولها الى الناس يوصل معه سيرة الأديب واهتمام الناس المتجدد بكتبه، ما يعطيه حياة جديدة. إديث وارتون، الكاتبة الأميركية التي مضى على رحيلها أكثر من ثلاثة أرباع القرن، كانت قبل سنوات،من الذين استفادوا من اهتمام السينما بهن. وكيف لا والسينمائي الذي قاد الاهتمام هو سكورسيزي إذ حقق عام ١٩٩٣

واحداً من أكثر أفلامه هدوءاً وأناقة انطلاقاً من روايتها "سن البراءة". يومها وبعد نسيان طويل، نسبي على أي حال، أطلت وارتون من جديد على الحياة الاجتماعية والأدبية الأميركية، والعالمية أيضاً، من خلال ترجمة تلك الرواية وروايات أخرى، خصوصاً أن السينمائي الإنكليزي تيرنس دايفيز الذي يقل شهرة عن سكورسيزي لكنه لا يقل أهمية عنه من الناحية الفنية عاد بعد ذلك بسنوات قليلة الى تحقيق فيلم آخر، عن رواية أخرى للكاتبة نفسها عنوانها "بيت العابثين" وهكذا بين هذا الفيلم وذاك اكتشف القراء أو أعادوا اكتشاف كاتبة غزيرة الإنتاج، كانت ذات حضور قوي في الأدب الأميركي خلال نصف قرن، شمل الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من العشرين. ذلك ان المفاجأة، بالنسبة الى الذين لم يكونوا يعرفون شيئاً عن إديث وارتون سوى اسمها وبضعة عناوين من تأليفها، كانت ان هذه الكاتبة أصدرت خلال حياتها أكثر من سبعين كتاباً معظمها روايات، وكانت من سرعة الكتابة وخصوبة الخيال انها كانت تصدر أكثر من رواية في العام الواحد، وكان ملايين القرّاء المعجبين يتهافتون لشراء ما يصدر لها، فيطبع مرات ومرات.

ومع هذا لا بد من القول إن معظم أدب إديث وارتون كان من الأدب الكبير، وليس أدل على هذا من اهتمام سكورسيزي ودايفيز بالاقتباس عنها، وتحديداً عن روايتين ربما هما الأشهر من بين أعمالها، علماً أن نقاداً ودارسين كثراً يرونهما مترابطتين، أو على الأقل يرون أن "بيت العابثين" التي صدرت عام ١٩٠٥ أثارت من العواصف داخل الكاتبة، ما جعلها لاحقاً، وبعد ١٥ سنة تكتب "سن البراءة" وكأنها معادل تعويضي لها. مهما يكن فإن "سن البراءة" تبقى الأشهر بين روايات وارتون. من هنا، ولأن الرواية تدور أحداثاً في نيويورك عند نهايات القرن التاسع عشر، كان من المنطقي لسكورسيزي الذي لم يتوقف في معظم أفلامه عن مقاربة مدينة نيويورك وحياتها، أن يغوص في تاريخ المدينة ليحكي عن طبقاتها الاجتماعية. وهنا في هذه الرواية بالتحديد عن الطبقة العليا. ونعرف انه، لاحقاً، حقق فيلماً آخر "تاريخياً" عن نيويورك غاص من خلاله في تاريخ حثالة المدينة.

كان ذلك في "عصابات نيويورك" العمل الرائع الذي جعل فيه الدور الرئيس لدانيال دي لويس، معطياً إياه دور زعيم العصابة الجزار القاتل، بعدما كان أعطاه في "سن البراءة" دوراً مختلفاً تماماً.

وهكذا إذاً، من خلال المدينة وشتى طبقاتها، في الفيلمين. ومن خلال دانيال دي لويس، أكمل سكورسيزي دائرة تطويق تاريخ مدينته الأثيرة في الوقت نفسه الذي أعاد الى الحياة في الفيلم الأول طبعاً أدب وارتون التي كانت بدورها نيويوركية أصيلة، تنتمي الى الطبقة العليا في المدينة، بحيث أن كثراً اعتبروا "سن البراءة" جزءاً من سيرتها الذاتية.

في الفيلم الذي جعله سكورسيزي شديد الأمانة لنص الكاتبة، نجدنا منذ البداية أمام المحامي الشاب نيولند آرتشر، الذي ارتبط في سبعينات القرن التاسع عشر من طريق الخطبة بالآنسة ماي ويلاند، التي تنتمي الى أعلى طبقات المدينة وهي على أية حال من أجمل جميلاتها، حتى وإن كانت مجرد فتاة تقليدية من سيدات المجتمع، ما يتناقض أصلاً مع ما كان نيولند يتطلع إليه. في البداية لا يبالي نيولند بهذا الأمر، معتبراً أن من مهماته هو أن يقلب حياة خطيبته ويجعلها متوسعة في اهتماماتها. لكنه بعد حين، وإذ يلتقي بابنة عم ماري الكونتيسة إيلين اولنسكا، يجد نفسه، أمام شخصية هذه الأنثى الحيوية وجمالها الصارخ - مقابل جمال ماي الهادئ - مندفعاً الى طرح أسئلة عن حبه ووجوده، وخصوصاً حول الحياة التي يخططها لنفسه مع هذه الخطيبة. كان من الواضح أن نيولند بدأ يكن اهتماماً كبيراً بالكونتيسة خصوصاً حين يعرف أنها طالبة الطلاق من زوجها الكونت البولندي، الذي لا يكف عن الإساءة إليها دافعاً إياها الى هامش المجتمع، مسبباً الغيظ لها وبالتالي لأسرتها التي تجد نفسها مطحونة بين الفضيحة والكارثة، بين ضوابط المجتمع ورغبات البشر، كما هي الحال في أدب إديث وارتون كله، هذا الأدب الذي نهل دائماً من ذلك الصراع الأبدي بين الفرد والجمع. المهم في الأمر أن نيولند، يزداد أكثر وأكثر اهتماماً بإيلين، من ناحية بصفته محامياً ولكن من ناحية ثانية لدوافع شخصية عميقة، ذلك أنه في وجود هذه المرأة، التي

إذ راح في الوقت نفسه يقنعها بعدم الضغط للحصول على الطلاق، بدأت تشعره بحقيقة الأوهام التي صنعها لنفسه حين قرر يوماً أن يتزوج من ماي، ها هو الآن يحس أنه لم يحب ماي أبداً... كل ما في الأمر أنه كان يحس بأنها يمكن أن تكون زوجة جيدة لا أكثر. أما الآن فها هو راغب في أن تكون امرأة حياته، أكثر من مجرد زوجة. وهذا ما سيخيل إليه معه الآن أن إيلين هي الأقدر على توفيره له. ومن هنا يصبح السؤال، في الرواية كما في الفيلم عما إذا كان نيولند سيتبع بالتالي نبضات قلبه، الذي راح يعقلن رغباته، أم سيتبع القواعد الاجتماعية التي تتطلب منه التمسك بتلك الخطيبة. إنه السؤال المركزي، ليس فقط على الصعيد الشخصي بالنسبة الى نيولند، بل على الصعيد الاجتماعي ككل. ذلك أن شخصية المحامي الشاب هنا، إنما هي كناية عن طبقة بأسرها وذهنية جديدة داخل هذه الطبقة، ما يجعل رواية اديث وارتون هذه تبدو، أشبه برواية لهنري جيمس، أحد أكبر الروائيين الاجتماعيين المؤسسين في ذلك الحين.

مهما يكن من امر بدا من الغريب أن يأتي "سن البراءة" من سكورسيزي في وقت كان انجز، خلال الاعوام السابقة فيلميه: "فتيان طيبون" (١٩٩٠) الذي بدا وكأنه يستعيد افضل لحظات سكورسيزي (في "شوارع خلفية" و"سائق التاكسي") و"كيب فير" الذي حتى وان كان اصلا لا ينتمي الى عالم سكورسيزي شكليا وجغرافيا كما رأينا، فإن شخصية ماكس كادي التي يلعبها روبرت دي نيرو فيه، تبدو سكورسيزية بامتياز: انه ملاك منتقم، لكنه هنا لا ينتقم للمجتمع ولتصوره الطهراني للاخلاق كما حال بيكل (ترافيس) في "سائق التاكسي"، بل ينتقم لنفسه من المدعي العام (نيك نولتي) الذي حجب عند محاكمة كادي، دلائل كانت تبرئه، والآن اذ سجن وخرج من سجنه ها هو يسعى الى الانتقام.

وفي هذا الاطار، قد يكون الاختلاف كبيرا بين "فتيان طيبون" و"كاب فير" و"سن البراءة"، ولكن من المؤكد أن اللغة السينمائية، وتصوير الشخصيات، والتعلثم في الحديث، وحركة الكاميرا العصبية والمناخ الليلي الأسود، وكلها عناصر مشتركة بين الفيلمين الاولين على الاقل، تربط عالم سكورسيزي

الجديد بعوالمه النيويوركية القديمة فيما يوصله"سن البراءة" الى نيويورك الاخرى التي لم تكن معروفة تماما،نظريا على الاقل بالنسبة اليه. وهو ما سيعود اليه لاحقا، في "ايقاظ الموتى"، (٢٠٠٠) على الأقل. وعلى رغم التشابه بين "فتيان طيبون" و"كاب فير" من المؤكد ان الاختلاف في الموضوع بينهما كبير. ف"فتيان طيبون" الذي تمتد احداثه على مدى سنوات طويلة ليقدم سيرة حياة فتى من فتيان المافيا، وحكاية صداقته مع ذاك الذي ادخله تلك الأجواء، يبدو في هذا الاطار اكثر ارتباطا بـ"الثور الهائج" كما يبدو في شكل ما، منتميا الى فيلم "المسيح".وفي المقابل، يبدو "سن البراءة" خارج سياق الروح السكورسيزية تماما: أنه أقرب الى عوالم جيمس آيفوري وهنري جيمس. فقط يشفع له سكورسيزيا كونه يقدم شريحة من حياة نيويورك. وهو نفس ما يمكن قوله عن "كازينو" الفيلم الذي حققه سكورسيزي في العام ١٩٩٥، من بطولة روبرت دي نيرو وشارون ستون. في هذا الفيلم يأخذنا المخرج الى لاس فيغاس عند بداية سنوات السبعين لنعيش معه حياة وصعود ثم هبوط بطله سام روثشتاين، احد اباطرة الألعاب في تلك المدينة، وعلاقته المتوترة بزوجته جنجر وبصديقه سانتورو. هنا لدينا بالتأكيد مجموع العناصر التي صنعت دائما سينما سكورسيزي، ولكن مستخدمة في قوالب أخرى. بل أن النقد أخذ على المخرج كون الساعتين الأوليين من الفيلم بدتا أقرب الى السرد الوثائقي لعالم لاس فيغاس والشبان الذهبيين فيها. ومهما يكن فإن هذا الفيلم المضيء والذي يمكن الاستمتاع به لمن يتذكر أنه هنا امام عمل لمارتن سكورسيزي، كان آخر فيلم جمع بين هذا الاخير وبين رفيق عمره روبرت دي نيرو. ولهذا الأمر دلالته، لأن المسألة ليست مسألة عدم تعاون بينهما، بقدر ما هي مسألة اختيار سكورسيزي لشخصياته: فهو منذ اواسط التسعينات، لم يعد يبدو في حاجة الى تصوير اناه الآخر: دي نيرو، وبدا اكثر ابتعادا عن تلك المواضيع التي يبحث فيها عن خلاصه ويجده.

## «كازينو»:

# سكورسيزي/ دي نيرو، الفصل الأخير

حتى عام ١٩٩٥، كان مايكل اوفتز قد خدم مارتن سكورسيزي كوكيل لأعماله ما مكن هذا الاخير من التعامل بشكل جيد مع هوليوود الجديدة ولا سيما مع شركة "يونيفرسال"، وبالتالي من تحقيق عدد لا بأس به من افلام ناجحة، عرف فيها كيف يوازن — والى حد مدهش احياناً — بين متطلباته الفنية، ومتطلبات السينما السائدة تجارة وصناعة وتوظيفاً للأموال. وفي عام ١٩٩٥، تركه اوفيتز ليصبح مسؤولاً عن شركة "ديزني"، لكن اوفيتز اذ ترك العمل كوكيل لسكورسيزي، لن يتخلى عنه بالطبع، بل سيأخذه معه الى تلك الشركة حيث سيحقق لها سلسلة افلامه الكبيرة التالية. ولكن قبل ذلك كان لا يزال على سكورسيزي ان يحقق عملاً واحداً لحساب "يونيفرسال" كان متفقاً عليه سلفاً، على ان يجمع في بطولته بين روبرت دي نيرو — في شراكة أخيرة حتى الآن مع رفيقه وصديقه سكورسيزي — وشارون ستون، التي كانت لا تزال، في ذلك الحين، تثمل من النجاح الكبير الذي حققه فيلمها "الغريزة البدائية". وكان هذا الفيلم "كازينو" (١٩٩٥) الذي ستعطى فيه شارون ستون، حسب النقاد جميعاً، الدور الوحيد الهام الذي لعبته على الشاشة طوال مسارها الفني حتى الآن.

للوهولة الاولى قد يخيل الى متفرج "كازينو"، ان سكورسيزي هو مبتدع حكايته وكاتبه، بالنظر الى أن هذا الفيلم يشبه، ولو في ظاهره على الاقل، فيلمين سابقين اساسيين من أفلام سكورسيزي هما "نيويورك نيويورك" و "فتيان طيبون". ذلك ان هذا الفيلم يجمع، وبشكل خلاق، بين ازمة الثنائي كما عبر عنها الفيلم الاول، وحياة رجال العصابات كما عبر عنها الفيلم الثاني. ونحن بتنا نعرف الآن ان هذين الموضوعين

يكادان ان يكونا من اكثر المواضيع اجتذاباً لسكورسيزي. بل ان في امكان المرء ان يرى في جانب من جوانب "كازينو" ما يربطه، منطقياً بجانب من جوانب فيلم "العراب" لفرانسيس فورد كوبولا، حيث نجد آل كورليوني في هذا الأخير يرسلون أحد الأبناء الى لاس فيغاس لإدارة أعمال القمار هناك، اذ صارت جزءاً من عمل "المافيا" في تنويعة فرضتها ظروف حظر بيع الخمور. ومثل هذا الأمر يقف في اساس "كازينو" حتى وان كانت أحداث هذا الأخير تدور خلال النصف الاول من ستينات القرن العشرين، لا في سنوات الثلاثين التي تدور فيها أحداث ذلك الجزء من "العراب". اذاً كل هذا يضعنا امام عمل يكاد يكون مركباً، يوجه التحيةالى افلام وسينمات سابقة، ما يبدو ترجمة عملية للروحية التي هيمنت على الفيلم الذي حققه سكورسيزي قبل "كازينو" مباشرة (وهو الفيلم الذاتي عن تاريخ السينما الأميركية، الذي آثرنا ان نؤجل الحديث عنه حتى الفصل التالي من هذا الكتاب حيث نتحدث عن افلام سكورسيزي غير الروائية). ومع هذا كله سيلفت نظر المراقب ان يعرف ان "كازينو" مقتبس من حكاية حقيقية هي حكاية رجل العصابات اليهودي سام (ايس) روثشتاين، الذي كانت "مافيا" شيكاغو قد أرسلته عام ١٩٦٢ الى لوس فيغاس ليدير أعمال القمار الخاصة بها هناك.

إذاً، ما لدينا هنا حكاية حقيقية صاغها في كتاب اولاً نيكولاس بيليجي، ثم اشترها "يونيفرسال" وعهدت بها الى سكورسيزي لتشكل موضوع فيلمه المقبل، والذي يفترض أن يكون آخر فيلم لها معه. والحقيقة ان سكورسيزي الذي كان يعرف الكتاب مسبقاً، حين اعاد قراءته من جديد، أدهشه كم انه يشبه – وفي الظاهر كما لا بد من التأكيد مجدداً – سينماه. بل لعله رأى فيه المعادل الموضوعي لبعض سينماه. ولا سيما في مجال أساسي: ان رجلي العصابة الصديقين في "فتيان طيبون" يصوَّران في الفيلم بدءاً من لحظة صعودهما اثر الانضمام، فتيين، الى عالم العصابات والاجرام. وبالتالي، حتى وان كانت نهاية الفيلم قد شهدت نهايتهما فإن الجزء الرئيسي منه، كان عن ذلك الصعود. أما في "كازينو" فإن العكس هو الذي يحدث تماماً. ذلك اننا عند بداية الساعات الثلاث تقريباً، التي يتألف منها الفيلم، نجدنا امام سام روثشتاين وهو في ذروة صعوده. انه هنا حاكم بأمره في لاس فيغاس غير متوج، تثق به المافيا كل الثقة، يسيطر على عمله تماماً، ويحظى باحترام زبائنه مسيراً الامور كما تسير في شركة

رأسمالية كبرى ناجحة. وبالتالي، فإن ما سنراه في بقية زمن الفيلم هو سقوط روثشتاين الى الدرك الأسفل. فكيف ولماذا يحدث هذا السقوط.

ان سكورسيزي يبدو هنا وكأنه يوجه الينا النصيحة "الرجالية" الخالدة: فتش عن المرأة! او بالأحرى: فتش عن الحياة الزوجية، عن الثنائي. وهكذا نجدنا مرة واحدة في قلب "نيويورك نيويورك" من جديد اذ نذكر هنا ان المأساة التي كانت تهيمن على هذا الفيلم، كانت الاشتباك الاليم بين الموسيقي (روبرت دي نيرو نفسه) وزوجته، بعد أن كانت حبيبته، المغنية (لايزا مينيللي). ان شيئاً ما بدأ ينفرط بينهما عند منتصف الفيلم.. وأدى الى ظهور الغيرة والمشاكل والعنف، والفراق واللقاء فيما بينهما حتى السقوط النهائي للثنائي. وهذا هو نفس ما سوف يحصل في "كازينو" – بل هو نفسه الانفراط للثنائي، كما للعائلة، الذي يطالعنا في افلام عديدة لسكورسيزي، ومن آخرها طبعاً "كيب فير" الذي تكلمنا أعلاه عنه وعن انفراط العائلة فيه. إذاً، في "كازينو" يلعب روبرت دي نيرو، في جانب من جوانب دوره، نفس الشخصية التي لعبها في "نيويورك نيويورك" فيما يلعب في جانب آخر الدور الذي لعبه في "فتيان طيبون". وكأن صياغة هذا الدور "المزدوج" أتت هنا تحية وداع من مارتن سكورسيزي الى رفيق عمره ودربه، تحية تذكر بأهم لحظاته الأدائية في عدد من الافلام السابقة، ولا سيما منها "نيويورك نيويورك" و "فتيان طيبون".

لكن هذا لا يجب ان ينسينا، مرة أخرى، اننا في إزاء حكاية مأخوذة عن واقع حقيقي. إذ هنا، حتى وان بدا – مثلاً – المشهد العنيف للخناقة بين الزوجين على عشب الحديقة خارج بيتهما، وكأنه مشهد في "نيويورك نيويورك"، كان اصل المشهد حقيقياً، يشهد على ذلك جيران الزوجين الحقيقين. وهنا قد يكون مفيداً ان نفتح هلالين لننقل عن مارتن سكورسيزي ما قاله يوماً من ان مشهد تلك الخناقة كان اول ما حفزه لتحقيق الفيلم!

مهما يكن من أمر، لا بد من العودة هنا الى موضوع الفيلم نفسه، بصرف النظر عن ذلك الترابط بينه وبين أجواء افلام اخرى لمارتن سكورسيزي وبصرف النظر عن واقع انه مقتبس عن سيرة حقيقية لرجل عصابات حقيقي.

ذلك ان ما يتعين تذكره هو ان سكورسيزي، كان هنا، من تحقيقه "كازينو"، قد أمعن تماماً في القبض على أدواته الفنية: صارت الكاميرا بين يديه انسيابية اكثر من أي وقت مضى، وصار أكثر قدرة، تحت اشراف مولفة افلامه المعتادة تيلما شونماكر، على الموازنة بين حركة الكاميرا المحمولة باليد غالباً، وبين التقطيع المتوتر الذي يطلب منه ان يعبر عن العلاقة المتوترة التي بات سام يقيمها مع العالم، ولا سيما مع زوجته جنجر، من ناحية، ومع صديقه نيكي سانتورو (جو بتشي، رفيقاً "له" هنا مرة أخرى، بعد ان كان رفيقه في "فتيان طيبون"). فسام الذي يبدأ ذات لحظة من لحظات الفيلم شكه في ان ثمة علاقة ما بين جنجر ونيكي، لا يهضم شكه هذا، بل نراه يعبر عنه في كل لحظة وبوتيرة غضب ورد فعل تزداد عنفاً، مشهداً بعد مشهد، بحيث انه، ذات لحظة، سوف لا يعود قادراً على السيطرة على نفسه وعلى غضبه، كما يليق برجل اعمال ان يفعل، حتى وان كان فرداً في عصابة. فالسيطرة على النفس شرط اساسي من شروط القيادة والعمل الناجح. وسام اذ بات عاجزاً، بسبب شكوكه وانفراط حياته الزوجية، عن السيطرة على نفسه، لن يعود قادراً في ذات الوقت على رصد درجة السقوط التي بات غارقاً فيها.

غير أن هذا التوقف عند شخصية سام، لا يجب أن يوحي الينا بأن مشكلته داخلية.. خاصة به، بل على العكس. حيث، وعلى خلاف ما هي الحال في "نيويورك نيويورك"، حيث لايزا مينيللي تبذل كل ما لديها من جهد كي تحافظ على حياتها المشتركة مع زوجها، أو على الاقل على توازنه حتى من دونها، لأن المشكلة هنا هي غيرته من نجاحها بعد ان يحقق هو اخفاقاً في عمله الموسيقي بعد اخفاق، لا تبذل جنجر في "كازينو" أي جهد لإنقاذ الحياة الزوجية، ولا حتى لتبديد شكوك سام ازاءها وازاء صديقه نيكي. فجنجر في "كازينو" آتية اصلاً من القاع، انها عاهرة مدمنة على الكوكايين، لا تبالي إلا بنفسها، وتريد ان تستفيد مما هو متاح له، ومن هنا، اذا كان المتفرج لا يتعاطف كثيراً مع الشخصية التي يلعبها روبرت دي نيرو في "نيويورك نيويورك"، فإنه لا يتردد دون التعاطف مع شخصيته في "كازينو". والطريف اللافت في الامر، ان هذا الجمهور يتعاطف في الفيلم الاخير مع رجل العصابات، ويضنّ بتعاطفه في "نيويورك.. نيويورك" مع الموسيقي المبدع!

ما هذا في نهاية الامر سوى واحد من التناقضات الفكرية – الفنية التي اعتاد مارتن سكورسيزي زرعها في افلامه، بل الإكثار منها في افلامه الرئيسية، من دون ان يحولها الى وعظ او رسالة اخلاقية او غير اخلاقية. انه هنا وفي بقية الافلام، يبدو كالقائل لنا: هذه هي الحياة لا اكثر ولا اقل.

ولأن الحياة هكذا... مسار متواصل يسألنا، نحن البشر عن موقفنا، ها هو مارتن سكورسيزي ينتقل، بعد "كازينو"، الفيلم العابق بالعنف وحياة العصابات ومشاكل الحياة الزوجية، وديكورات لاس فيغاس القبيحة في سنوات الستين، والمادية المطلقة التي يمثلها عالم القمار والمافيا والمال، ها هو ينتقل مباشرة الى التيبت، بشكل غير متوقع، لا منطقياً ولا فكرياً. ولكن ماذا؟ ألم يعودنا سكورسيزي على هذا النوع من الخبطات؟

بلى عودنا، ولكن قبل الحديث عن فيلم التيبت هذا، لا بد من اشارة اخيرة الى ان ختام علاقة سكورسيزي مع ستديو يونيفرسال اثر عرض "كازينو" لم تكن مسك. فالفيلم كلف نحو ٦٠ مليون دولار... لكن طوله الاضافي واصرار سكورسيزي على ان يعرضه كما هو، لم يجتذبا الجمهور العريض اليه، على رغم جاذبية دي نيرو وستون. بل يروى ان اصحاب دور العرض، حين شاهدوا "كازينو" في عرض خاص في اطلانطيك سيتي، خرجوا تباعاً غاضبين ما إن مرت الساعتان الاوليان من الفيلم. وكان تعليق "يونيفرسال" على لسان مديرها رون ماير، انها نادمة على المشروع لأن الشركة التي تحترم اموال المستثمرين فيها، لا يمكن ان تقدم على مشروع لا تثق انه سيكون مربحاً لها.

ولكن سكورسيزي، حين أعربت "يونيفرسال" عن غضبها على ذلك النحو، كان في المغرب حيث بدأ الاشتغال على فيلمه التالي، وكان منقطعاً عن العالم الهوليوودي الصاخب لأنه كان في حاجة الى هدوء بال يمكنه من تحقيق هذا العمل الروحي/ السياسي عن حياة الزعيم الروحي للتيبت الدالاي لاما.

# «كوندون»:

# كاميرا سكورسيزي في أعماق التيبيت

من الصعب أن نعرف ما إذا كان الأمر مصادفة، أم أن المناسبة فرضت نفسها، يومذاك، أم أن في الأمر تخطيطاً مدروساً ينطلق من لعبة سياسية ما. ذلك أنه، عند السنوات الفاصلة بين القرنين العشرين والواحد والعشرين، انكب ثلاثة من كبار مخرجي السينما في العالم، على تحقيق ثلاثة أفلام (واحد لكل منهم) تتحدث عن الموضوع نفسه، تقريباً، أو تدور من حول الموضوع: هذا الموضوع هو التيبيت، المنطقة التي تعاني دائماً ما تعانيه بسبب ما يسمى في علم السياسة اليوم: لعنة الجغرافيا. فالجغرافيا وضعت التيبيت عند أطراف الإمبراطورية الصينية، ما جعل تلك المنطقة الساحرة الوديعة المعزولة عن العالم، بحياة أبنائها ومعتقداتهم الروحية، تحت رحمة الجار، الذي أراد دائماً أن يكون أكثر من شقيق، ولو بعمليات قيصرية. طبعاً يعرف متابعو الأخبار والأحداث السياسية كيف تطورت الأمور في التيبيت، وكيف انتقلت الصين الإمبراطورية - ولو كانت تعلن الاشتراكية - من الوصاية الى الهيمنة الى الاحتلال في علاقتها بالتيبيت، وصولاً الى "محوها" من الوجود والتسبب في نفي زعيمها الروحي الدالاي لاما، الذي وجد نفسه فجأة رجل نضال وألاعيب سياسية بعدما كان، كما أسلافه من قبله وطوال مئات السنين، زعيماً روحياً يبجّل من شعب لا يعرف للحرب أو العنف سبيلاً. إذاً، موضوع التيبيت، كان هو الموضوع الذي دنا منه السينمائيون الثلاثة الذين تحدثنا عنهم: برناردو برتولوتشي، جان - جاك آنو ومارتن سكورسيزي. الأول حقق عملاً ضخماً وفولكلورياً عن "بودا الشاب"، يطل

إطلالات واسعة على التيبيت وإن في صيغ موارية، والثاني حقق فيلماً يكاد يكون استشراقياً في عنوان "سبعة أعوام في التيبيت"، فيما كان الثالث، سكورسيزي، الأكثر مباشرة، إذ حقق فيلم "كوندون" الذي يتحدث، تحديداً، عن الدالاي لاما.

اليوم بعد كل هذه السنوات التي مضت على تحقيق "كوندون" لا يمكن القول إنه واحد من أفلام سكورسيزي الكبيرة، بل إن من يشاهد الفيلم لن يجد سهلاً عليه أن يربطه بسينما سكورسيزي، ناهيك بأن الفيلم، وعلى عكس ما كان متوقعاً له، لم يحقق إقبالاً جماهيرياً. ومع هذا لا بأس من القول إن "كوندون" هو الفيلم الذي اقترب فيه سكورسيزي من السياسة، بأقصى ما فعل طوال تاريخه السينمائي. إذ، لئن كان صحيحاً أن معظم أفلام صاحب "سائق التاكسي" و"الطيار" تجابه السياسة والمجتمع، ولكن موارية، فإن سكورسيزي بدا دائماً على مسافة من السياسة المباشرة. أما في "كوندون" فإنه طلع بعمل سياسي، لا شك في أن الصينيين أبدوا إزاءه انزعاجاً شديداً. وهذا الأمر وضع علامات استفهام كثيرة حول الخلفية الحقيقية لهذا الفيلم، الى درجة أن ثمة من المراقبين من اعتبر أن وراء "كوندون" صفقة ممولة من جماعات الضغط المؤيدة للدالاي لاما، والمعادية لبكين في الولايات المتحدة.

غير أن هذا كله لا يهم كثيراً هنا، إذ - بعد كل شيء - صار "كوندون" جزءاً من فيلموغرافيا مارتن سكورسيزي، الذي عرف هنا، وإن بحدود، كيف يوائم بين اهتمامه الدائم بمصائر الأفراد، في ارتفاعهم وهبوطهم، وبين الظروف الاجتماعية التي تحيط بهم. ومن هنا، حتى وإن بدا الفيلم في ظاهره وأجوائه غير منتم الى السياق العام لسينما سكورسيزي، فإن فيه، في الوقت نفسه، وإن في أشكال مبطنة، ملامح كثيرة تذكّر بلحظات أساسية من سينما هذا الذي يعتبر "أكبر سينمائي أميركي حي". وقد جعل سكورسيزي معظم مشاهد الفيلم تدور في التيبيت نفسها، باستثناء مشاهد قليلة يفترض أنها تدور في الصين والهند.

يبدأ الفيلم مع عملية البحث عن طفل يمثل، في التقاليد التيبيتية الروحية، التجسد الرابع عشر للدالاي لاما، الذي يخاطب في التيبيت من جانب أتباعه بلقب

"كوندون" - ومن هنا اسم الفيلم -. وعلى هذا النحو، تبعاً لرؤية تختمر في ذهن الوصي على كرسي الزعامة في التيبيت ريتنغ رينبوش، يتنكر عدد من الرهبان (اللاما) في ثياب خدم ليتمكنوا من اكتشاف الموقع الذي تقول الرؤية إن الدالاي لاما الجديد، والطفل، موجود فيه: إنه منطقة نائية تقع عند الحدود مع الصين. والطفل هو ابن صغير لعائلة فقيرة تعيش هناك. ومن هنا ابتداء من ذلك الاكتشاف المبدئي، يتولى أولئك الرهبان وآخرون من رفاقهم إجراء ما يلزم من تجارب واختبارات للتيقن من أن الطفل المنشود هو هذا. وإذ ينجح الطفل في الاختبارات، يؤخذ وعائلته الى لاسا العاصمة، حيث تبدأ تربيته ودمجه في المكان الذي سيشهد لاحقاً تتويجه بصفته الدالاي لاما المنتظر. لكن الأمور لن تكون مذّاك وصاعداً على مثل تلك البساطة، ذلك أن رحلة الطفل الى لاسا، لم تكن رحلة مريحة... وهو لئن كان اجتاز الاختبارات الأولية، فإنه إنسان وها هي الطريق ترعبه وتتعبه... ثم ها هي الصين المجاورة تشهد انتصار الشيوعيين الذين ما كان في إمكانهم أبداً أن يستسيغوا وجود تلك البؤرة الروحية - المثالية، عند أطراف إمبراطوريتهم. وهكذا تبعاً للسرد التاريخي، المعروف على أي حال، يتحول الفيلم الى نوع من اللقاء بين الخاص والعام، بين مسار حياة الطفل وقد أخذ ينمو ويتسنم موقعه أكثر وأكثر وتبدو عليه في شكل متصاعد، ملامح الحكمة والعمق والنزعة الإنسانية، وبين المسار السياسي لبلده... في منطقة كان ماو تسي تونغ، زعيم ثورة الصين وزعيم الإمبراطورية التي أنشأتها تلك الثورة، قد قرر فيها أن "الدين سم". والدالاي لاما، زعيم ديني، أكثر مما هو زعيم دنيوي. إذاً، في عرف ماو، لا بد من التخلص من هذا الزعيم.

من ناحية مبدئية لم يكن هذا، صعباً - عسكرياً - على دولة نصف البليون إنسان والعشرة ملايين جندي، تقابلها أمة صغيرة معزولة ولا تجد أمامها إلا الدين والتأمل سلاحاً... ولكن المجتمع الدولي، كان دائماً حاضراً، وممثلاً خصوصاً بالهند المجاورة. ومن هنا صارت المعركة من حول التيبيت لعبة كرّ وفرّ، يصورها لنا "كوندون" في شكل متقن، عرف كيف يرسم صورة لعبور الزمن ومرور الأحداث... لا سيما من خلال مصير الدالاي لاما نفسه، الذي نجده مرة مغادراً

قصره وعاصمته الى منفى ما، ثم نراه عائداً الى لاسا من جديد، تبعاً لتطور العلاقات الدولية، حتى اليوم الذي تقرر فيه بكين ان الشروط الدولية باتت ملائمة لها كي تضرب ضربتها (الأخيرة؟!)... فتعلن وهي تجتاح التيبيت انها هذه المرة تنوي التخلص من الدالاي لاما... بالقتل. ولا يكون أمام هذا وعائلته وحاشيته المقربة، إلا أن يسلك درب المنفى الى الهند ومنها الى العالم الفسيح وقد آلى على نفسه هذه المرة أن يخوض معركته ضد محتلي بلاده، ولو من بعيد. وعلى هذا ينتهي الفيلم بمشهد ذي دلالة يسأل فيه حارس حدود هندي الدالاي لاما: "هل أنت بودا يا سيدي؟". فيجيبه: "أعتقد أنني انعكاس له، تماماً كما تنعكس صورة القمر فوق سطح الماء. وأنت حين تراني وأنا أحاول أن أكون إنساناً صالحاً... فأنت إنما ترى نفسك".

من الواضح أن هذا كله يجعل من "كوندون" فيلماً مملوءاً بالحكمة، في تعبيره عن المسار الروحي والحياتي لزعيم أصر - ولا يزال، على رغم العنف الذي يصاحب دائماً انتفاضات أتباعه ومواطنيه ضد الاحتلال الصيني - على أن يستعيد مكانته ومكانة بلاده بالكلمة الطيبة. وربما يكون فيلم مارتن سكورسيزي نفسه، جزءاً من تلك الكلمة، حتى وإن كنا نعرف أن الفيلم لم يبدل في حقيقة الأمر شيئاً، ذلك ان الذين شاهدوه - ومعظمهم، طبعاً، من محبي سينما سكورسيزي - بدلاً من أن يبحثوا فيه عن حكمة الزعيم الروحي وعن تاريخ تلك المنطقة، راحوا يبحثون عن أين هو سكورسيزي نفسه وعن الأمور التي يمكن أن تربط الفيلم بأعمال لسكورسيزي مثل: "شوارع خلفية" و "الإغواء الأخير للسيد المسيح" و "الثور الهائج" وغيرها من أعمال قد يكون البعد الروحي غلب عليها، لكنه بعد كاثوليكي لا يمت بصلة الى الأبعاد الروحية في "كوندون".

ومن هنا قد يبدو طبيعياً أن نجد سكورسيزي يعود بعد "كوندون" الى نزعته الروحية الكاثوليكية، ليحقق فيلمه التالي "إيقاظ الموتى".

# «إيقاظ الموتى»:
# الحاجة الى الحب

ينسى كثر لدى الحديث عن فيلم "إيقاظ الموتى" الذي حققه سكورسيزي عام ١٩٩٩، ان هذا الفيلم مبني على رواية من نوع السيرة الذاتية أصدرها عام ١٩٩٨ الكاتب الأميركي جو كوناللي لتحقق فور صدورها نجاحاً كبيراً دفع أهل السينما على الفور الى شراء حقوق أفلمتها في مقابل ١٠٠ ألف دولار. في البداية لم يطرح اسم مارتن سكورسيزي لإخراج الفيلم. ولا طرح قبله اسم بول شرايدر لكتابة السيناريو. غير أن هذا الأخير، ما أن علم بالمشروع وبأن ثمة نية لتحويل الرواية الى فيلم بموازنة ضخمة، حتى سارع الى قراءتها ليجد، من فوره، قدراً كبيراً من التشابه بين عالم الرواية والعالم المشترك بينه وبين سكورسيزي. ونعرف أن هذا العالم كان تجلى في أفلام عدة تعاون الاثنان على الاشتغال عليها، ويدور معظمها في شوارع نيويورك وأزقة حثالتها. فنيويورك القاع هي دائماً القاسم المشترك بين شرايدر وسكورسيزي اللذين أوصلا ذلك "القاع" الى "الذروة" في فيلم "سائق التاكسي". لكن الذي حدث هو أن سكورسيزي حين فاتحه شرايدر بأمر الفيلم وموضوعه تردد بعض الشيء، ما جعل شرايدر يحس أنه يمكنه هو أن يتولى الإخراج بنفسه، حتى وإن كان يعرف أن عالمه الإخراجي لا يلتقي تماماً مع هكذا عمل، إذ من المعروف أن ثمة بوناً واسعاً يفصل بين الأفلام الاجتماعية - السيكولوجية - النيويوركية التي كتبها شرايدر لسكورسيزي، وبين النمط الأكثر قسوة وفردية وانتقائية الذي سيطر على أفلامه هو (من "الياقات الزرق" الى "الجيغولو الأميركي"...) ثم حدث أن

أنجز شرايدر كتابة السيناريو. وهنا ما إن قرأه سكورسيزي حتى شعر، كما سيقول هو نفسه لاحقاً، أن "هذا النص إنما وجد أصلاً من أجلي... ويتماشى تماماً مع كل الهواجس والاحباطات التي كنت أعيشها خلال تلك الفترة من حياتي". وعلى الفور وافق سكورسيزي على تبني العمل الذي، من دون أن يحدث عليه أية تعديلات، صار كأنه فيلم سيرة ذاتية خاص به. ومن هنا نظر كثر الى الفيلم على أنه يدخل في صلب تلك الأفلام التي تعتبر سيرة متواصلة لصاحب "فتيان طيبون" و"بعد الدوام" و"نيويورك نيويورك". وفي خضم هذا كله نسي كثر، أيضاً ، أن للرواية الأصلية مؤلفاً خاصاً، وأن الفيلم بالكاد يختلف عن الرواية في شيء.

حين نقول عن رواية "إيقاظ الموتى" انها رواية سيرة ذاتية، فما هذا إلا لأن كاتبها يصف فيها، عبر قناع الشخصية المحورية فرانك بيرس، ثلاث ليال نيويوركية يقضيها فرانك وهو يمارس مهنته: إنه مسعف نصف طبيب يدور ليلاً في شوارع المدينة العملاقة، في سيارة إسعاف مع سائق، ليحاول في الشوارع وعند الزوايا إنقاذ من هم في حاجة الى الإنقاذ، من الجرحى أو فاقدي الوعي أو المتناولين كمية زائدة من المخدر، أو المضروبين حتى القتل، وهم كما هو معروف كثر في ليالي نيويورك. وخلال تلك الليالي التي توصف في الكتاب وفي الفيلم لاحقاً، يقوم فرانك بهذا العمل. ونحن سنعرف خلال السياق أن فرانك يقوم بهذا العمل الإنساني، على خطورته، منذ زمن، وأنه يمكن أن يواصل القيام به خلال زمن مقبل... لكن تلك الليالي بالذات تحمل همها الخاص. ذلك أن فرانك، الذي يتغير رفيقه في الرحلة مرة كل ليلة، يشعر في شكل مباغت منذ الليلة الأولى الموصوفة لنا، أن ثمة في حياته ونشاطه وهواجسه أموراً ليست على ما يرام. يشعر في شكل مباغت أنه عاجز في الحقيقة عن إنقاذ أي إنسان، عن "إيقاظ أي ميت" بحسب تعبيره الخاص. ويتجلى هذا العجز لديه بصورة خاصة من خلال ظهور مباغت يقض ليله ويبئس حياته: ظهور الفتاة الصامتة روز التي تكتفي عند كل ظهور لها بأن تنظر إليه بحزن وعتب. هل هي حقيقية هذه الفتاة أم ان خياله

المكتئب هو الذي اخترعها؟ لا هو يعرف الإجابة ولا نحن نعرفها. كل ما في الأمر أن ظهور روز يوقظ لدى فرانك، بدلاً من الموتى، أشجانه وإخفاقاته. بل أكثر من هذا: عجز الإنسان في شكل عام عن إيجاد عزاء للآخرين، حتى ولو نجح للحظة في إنقاذهم أو إيقاظهم. وهذا يبرزأمام ناظري فرانك عبر جمهرة من ذكريات سالفة عن جرحى وقتلى ومشوهين، كانت حياته اليومية قد رمتهم خارج ذاكرته... هم الذين يمثلون بالنسبة إليه، صور إخفاقه في التعامل الحقيقي مع الحياة وفي درء الموت عمن كان يمكن ألا يموتوا.

لقد كان من نتيجة هذا كله أن غرق فرانك في قلق وأرق تامين، خصوصاً منذ كشفت لنا علاقته بروز، أنها الصبية التي عجز ذات يوم عن إنقاذها وها هو يشعر الآن أن عجزه لم يكن قدراً... بل كان في إمكانه تفاديه. ترى أوَلسنا نرى في هذه العلاقة مع روز، تلاقياً طردياً مع علاقة تريفس بيكل، في فيلم "سائق التاكسي" مع العاهرة الطفلة التي لعبت دورها جودي فوستر؟ في "سائق التاكسي" (الذي كتبه أيضاً بول شرايدر) يقترف بيكل جرائم عدة كي ينقذ تلك المراهقة من السقوط، ثائراً في طريقه على مجتمع بأسره بات يراه رمزاً للانحطاط بعد أن عاد متمرداً من خوضه حرب فيتنام وفشل في الحصول على الحب والحنان. أما الآن في "إيقاظ الموتى" فها هو فرانك بيرس، الوجه الآخر لتريفس بيكل، عاجز حتى ضمن إطار مهنته وإمكاناته. لقد بدت روز أقل حظاً من عاهرة "سائق التاكسي" فكيف حدث هذا؟ لعلنا لا نبتعد كثيراً عن جادة الصواب إذا قلنا أن الفارق بين الحالتين: حالة تعود الى عام ١٩٧٦ ("سائق التاكسي") وحالة الى عام ١٩٩٩ ("إيقاظ الموتى") هو فارق التغير الذي طرأ على أميركا وليس على نيويورك وحدها، مسرح الفيلمين . بالنسبة الى شرايدر / سكورسيزي، على الأقل، هذه المرة الأمل لم يعد متوافراً... وليس ثمة من ملجأ سوى الإيمان ونظرة الفرد الى ما يحدث، في نهاية الأمر، على أنه مشيئة الأقدار... والإيمان يأتي هنا في شخص ماري، الصبية الحسناء التي تبدأ ظهورها لاحقاً، في الرواية وفي الفيلم، والتي ستعرف أن فرانك كان،

قبل أزمته الصارخة قد أنقذ أباها الذي يرقد الآن في المستشفى حيث يوصل فرانك الحالات ليلياً في سيارة الإسعاف. إن ماري التي تشعر بالامتنان لفرانك تحدثه، خلال لقاءاتهما، وحين يقول لها كل بأسه وإخفاقه في مساعدة الآخرين وإنقاذ حياتهم، تحدثه عن أن المهم هو أن يسعى المرء الى ذلك. المهم تلك الإرادة في الإنقاذ لأن الخلاص هو هنا. الصورة الإنسانية التي تقدمها ماري هنا تتناقض مع استنتاجات فرانك. والغريب في الأمر أن منطق ماريّ هو الذي ينتصر في النهاية... حيث أن شيئاً من الحب وشيئاً من البعد الروحي يقودان خطى بطلنا الى ما يشبه الخلاص الذي ينتهي عليه الفيلم، ما يعيدنا مرة أخرى الى "سائق التاكسي": ترى لو استجابت فتاة الحملة الانتخابية التي لعبت دورها في الفيلم سيبيل شيبرد، لحب تريفس، أما كانت أنقذته وحالت بينه وبين الجرائم الدامية التي ارتكبها؟ وأما كان وجد طريقة أخرى لإنقاذ المراهقة العاهرة من قواديها، غير القتل؟ ترى هل يقول لنا سكورسيزي في هذين الفيلمين غير الشيء الأساس والذي يكاد كثر ينسونه: حاجتنا الى الحب... كدرب للخلاص؟

حين حقق سكورسيزي "إيقاظ الموتى" كان يعيش أزمة حادة من تجلياتها الإخفاق الجماهيري لآخر أربعة أفلام كان حققها من قبله، لا سيما فيلم "كازينو" الذي كان يعوّل عليه كثيراً. وهو حقق "إيقاظ الموتى" فقط لأن انتاج "عصابات نيويورك" كان قد تأخر. ومن المعروف أن "إيقاظ الموتى" كان خاسراً أيضاً، لكنه لم يتسبب في أزمة لسكورسيزي لأنه كان في ذلك الحين قد شرع ينجز "عصابات نيويورك" وقد بات واثقاً أنه سيحقق من النجاح ما ينسيه كل إخفاقاته السابقة. وهذا ما كانت الأمور عليه بالفعل، حيث أن "عصابات نيويورك" كان الأول في سلسلة نجاحات متتالية، لم تبارح سكورسيزي منذ ذلك الحين.

وحده "ايقاظ الموتى"، إذاً، كان في امكانه ان يكون فيلما لدي نيرو، بقدر ما هو فيلم لمارتن سكورسيزي. ولكن العمر كان بدأ يفرض مقاييسه، فدي نيرو الستيني لم يعد في امكانه ان يمثل دور سائق عربة اسعاف، يستعيد ليليا صور

الموتى الذين لم يتمكن من انقاذهم. في الحقيقة اننا نجد انفسنا في هذا الفيلم في مواجهة عمل يبدو كناية عن السينما نفسها... وعدم قدرتها على انقاذ الأرواح المتهالكة، في هذا الفيلم عاد سكورسيزي، بعد غياب، الى التعاون مع بول شرايدر واستخدم نيكولاس كايج في دور يلائم هذا الاخير تماما.

خلال ساعتي هذا الفيلم - ذي العالم الليلي السكورسيزي بامتياز - يقودنا المخرج في شوارع نيويورك وسط القلق الوجودي الذي يعيشه السائق، مثل مسيح معاصر، يحزنه كل هذا الحزن والبؤس الموجود في العالم الذي يبدو، هو، عاجزا عن التصدي له.

ان "إيقاظ الموتى" هو الفيلم الذي يعبر عن هاجس لطالما شغل بال سكورسيزي: ماذا نفعل؟ ولماذا نحن عاجزون؟ ولكأن سكورسيزي يتساءل في طريقه عن جدوى رسالة المسيح كلها: بعد الفي عام، لماذا لم يمكن لتلك الرسالة أن تنقذ البشرية بعد؟

إنه الفيلم الذي اوصل فيه سكورسيزي شكوكه وآلامه الى الحدود القصوى. وكذلك الفيلم الذي استعاد فيه، بعد غياب، عوالمه، تلعثمه واسئلته القديمة: ماذا أولم يكن سكورسيزي حين حققه يعيش أزمة منتصف العمر؟ وأليست أسئلته أسئلة هذه المرحلة؟ بلى - ولكن أزمة سكورسيزي ارتبطت بأسئلة حول الأمرين اللذين شغلا حياته كلها -السينما والمسيح - وهنا أيضاً لم تعد نيويورك سوى ديكور : أورشليم جديدة يتجابه فيها الإحساس باللاجدوى مع البؤس المستشري، وضرورة الخلاص مع رفضه.

فهل نحن بعيدون عن أن نقول اننا هنا امام الفيلم الأكثر سوداوية الذي حققه سكورسيزي في تاريخه الطويل؟ وألسنا أمام فيلم يختتم مرحلة ويعلن العجز عن الوصول الى إجابات على أسئلة طال طرحها؟

في الأحوال كافة إنه فيلم يقفل دائرة بدأت، موضوعيا بـ"سائق التاكسي" وشكليا/مناخيا بـ"شوارع خلفية" وما عاد على سكورسيزي، بعده، إلا أن يعود

الى الوراء قليلاً، ليقدم فيلما اقل سوداوية، واكثر "برانية"، فيلما ينطلق من سؤال فني - موضوعي يتعلق ربما بفيلم "سن البراءة": ترى حين كان الارستقراطيون يعيشون على ذلك النحو ويبنون نيويورك، عاصمة التجارة والفن والحضارة في العالم، كيف كانت نيويورك الأخرى- التي يعرفها سكورسيزي اكثر ـ تعيش.

من المؤكد ان "عصابات نيويورك" كان هو الجواب. ولعله الفيلم السكورسيزي الأكثر وضوحا وتجذراً في خيالات هذا المخرج، الذي انتمى دائما الى هذا العالم: عالم الشارع والحثالة، عالم الاقليات، عالم الصداقة، عالم الصراع. وهو اذا صور العالم الارستقراطي، لم يتمكن من دخوله ابدا، بل ظل خارجه مقدما ـ كما في "كوندون" على اية حال - واحدا من اكثر الافلام ابتعادا عنه.

ومن هنا أتت اهمية "عصابات نيويورك"، الفيلم الذي إذ عرض بعد انتظار طويل شكل مفاجأة فنية حقيقية، في سياق السينما السكورسيزية، كما حقق لمخرجه واحداً من اكبر نجاحاته الجماهيرية، قبل المفاجأة التالية:"الطيار".

## «عصابات نيويورك»:
## الحثالة التي بنت عالماً

في البدء هناك حكاية قد تحدث في كل يوم: ولد رأى أباه، وهو طفل، يموت أمام عينيه. وها هو الآن شاباً بعد ستة عشر عاماً، لا يخامره سوى حلم واحد، حلم أن يثأر لأبيه من قاتله.

وفي البدء الجديد، حين تستأنف أحداث الحكاية بعد كل تلك السنوات، هناك شاب يجعل من قاتل أبيه، ولو بصورة مؤقتة، أباً جديداً له، وذلك في انتظار أن يقتله إنتقاماً لأبيه.

وبين الرجلين إمرأة ومدينة. مدينة هي العالم بأسره، وعالم لا وجود له خارج تلك المدينة.

بهذه العبارات يمكننا أن نلخص حكاية "عصابات نيويورك". ولكن إذ نلخص الفيلم على هذا النحو: هل ترانا نكون قد لخصنا روحه؟ معناه؟ دلالاته؟

على الإطلاق، ذلك أن "عصابات نيويورك" هو فيلم لمارتن سكورسيزي. فيلم عن نيويورك مارتن سكورسيزي ونعرف أن مارتن سكورسيزي ليس صامويل فولير ولا جون فورد. بالنسبة إليه ليست الأحداث مهمة إلا في قدرتها على رسم الروح، والمناخ ليس حاسماً إلا في قدرته على قول ما لا يمكن للتاريخ أن يقوله.

في هذا الإطار، صحيح أن "عصابات نيويورك" فيلم تاريخي. وصحيح أنه مأخوذ عن رواية لا علاقة لسكورسيزي بكتابتها. وصحيح يمكن للملصق

الفيلم أن يفيدنا بأن "أميركا ولدت في الشارع". غير أن هذا كله لا يمنعنا، بالطبع، من أن ننظر إليه على أنه فيلم لسكورسيزي بامتياز: فيه "سائق التاكسي" وفيه جراح ناصري "آخر إغواء المسيح". فيه اعياد نيويورك الصغيرة وحياتها الداخلية.

وفيه خاصة ذلك الإحساس بأن الناس الذين نراهم أمامنا على الشاشة إنما يعيشون عالم مدينتهم الداخلي غير مهتمين بأن يعرفوا إذا كان ثمة عالم خارج عالمهم. إنهم في ابدية حياتهم. في ابدية وحدتهم، يمضون يومهم غير آبهين على الإطلاق بالتاريخ الكبير. ولئن جاء سكورسيزي ليقول لنا، أنهم – في طريقهم – صنعوا أيضاً التاريخ الكبير: جعلوا شارعهم يصنع أميركا ويلدها، فما هذا إلا تفسيره هو الواقف خارج إطار إرادتهم.

بل لنحدد هنا أكثر: هناك في الفيلم ثلاث شخصيات رئيسية: أمستردام فالون (ليوناردو دي كابريو) جيني (كاميرون دياز) وبيلي الجزار (دانيال داي لويس). الفيلم هو مجابهة دائمة بينهم: غرامية على طريقة غرام الجثالة، بين الأولين، وقاتلة بين أمستردام وبيلي، حتى وإن كانت للحظات خاطفة تتخذ طابع المجابهة الأبوية (في أوديبية مزيفة). ومن بين هؤلاء إثنان سوف يختفيان من التاريخ تماماً. أما الثالث: بيلي الجزار، فهو المستقبل. هو أميركا هو "المجرم صانع التاريخ" كما كان يمكن لماركس مقلوباً أن يقول لنا في مجال تحليله لدور المجرم في صناعة الاقتصاد والسياسة.

هكذا، إذن بالتدريج، تتوسع دائرة المعنى في فيلم "عصابات نيويورك"، ووتيرة مشاهد الفيلم تتوسع على الشاكلة نفسها: من صورة الأب وهو يحلق ذقنه في اللقطات الأولى ويجرحها قبل أن يجد نفسه في خضم المعركة بين "السكان الأصليين" و"المهاجرين" الإيرلنديين، حيث يقتل- وهو رجل السلام أصلاً – على يد زعيم "الأصليين" بيلي الجزار، وصولاً إلى صورة مدافع الدولة وهي تدك الفريقين معاً حاسمة الصراع على طريقتها.

لكن هذا الصراع نفسه ليس سوى خلفية للعنصر الأكثر ذاتية وفردية... فالحال أن أمستردام فالون، والذي يحمل في ذاكرته كالجرح الدائم، صورة أبيه مضرجاً بدماء موته أمامه على يد بيلي بعد أن ضرج نفسه بدماء جراحة ذقنه، وأورثه رعاية الجرحين الدائمين، أمستردام فالون هذا، لا يعود بعد ستة عشر عاماً، ليخوض الصراع الاجتماعي – حتى وإن وجد نفسه في داخله- بل ليخوض معركته الفردية: معركته ضد بيلي. وهو لكي "ينتصر" في هذه المعركة لا يجد أمامه إلا أن يتسلل إلى داخل عصابة بيلي ويبدي له الولاء انتظاراً للحظة الحاسمة.

وإذ يتحول بيلي إلى أب جديد لأمستردام، دون أن يعي هدفه، نجد أنفسنا في قلب السينما السكورسيزية بعدما يُخيّل إلينا خلال زمن يسير أننا في قلب فيلم "رعاة بقر" تدور أحداثه، هذه المرة، داخل المدينة. إذ، في تلك اللحظات تصبح نيويورك حاضنة البطلين وشوارعها عالمهما، والخيانة والفداء والصراع الداخلي تساؤل كل شخص عن هويته الخاصة.

في إزاء هذا هل يبدو مهما حقاً أن نذكر أن هذه الصراعات – العنيفة جداً، للمناسبة – تدور على خلفية استشراء الحرب الأهلية الأميركية (في الخارج)؟ وهل يهم ما آخذه النقاد على سكورسيزي من أن ليس في فيلمه هنود حمر؟ إن سكورسيزي لا يفوته، في خلفية رسمه لهذا الصراع الفردي، أن يضعنا بوضوح في قلب تلك الظروف التاريخية المتعاقبة التي جعلت من نيويورك: مخبراً للأقليات، ككناية عن أميركا نفسها. فكلهم هنا: الأوروبيون، السود، الآسيويون. كلهم يسهم في الصراع. كلهم ينتمي إلى الحثالة. وكلهم يعتبر العنف حقاً له وواجباً عليه. كلهم يحاول أن يعيد إختراع الحلم الأميركي، ولكن، أبداً، ليس في بوتقة قومية واحدة.

ذلك أنه، على رغم كل ما كتب عن الفيلم، مؤكد هنا أن سكورسيزي لا يسعى لأن يرسم الكيفية التي ولدت بها أميركا (في الشارع) فهو أمر صوره

غريفيث في "مولد أمة" و"لسنا في حاجة إلى استعادته"، كما صورته ألوف الشرائط المتحققة عن رعاة البقر وعن الحرب الأهلية وعن تحرير العبيد.

هم سكورسيزي هنا آخر تماماً: إنه هم نيويوركي بحت. ونيويورك هي، دائماً بالنسبة إليه، شيء آخر غير أميركا. غير العالم. ولو لم يمكنه النص الذي قرأه قبل أكثر من ثلاثين سنة- متحدثاً عن ولادة نيويورك في خضم الصراعات بين أقلياتها، مركزاً على الكيفية التي ارتبطت بها تلك الصراعات بالسياسة وفساد أصحابها ومؤامراتها ومناوراتها، وما زال، في رأي سكورسيزي، هذا الإرتباط قائماً حتى اليوم وسيظل قائماً إلى الأبد. لأنه في طبيعة نيويورك نفسها... وهنا، لمرة أخرى، تُستخدم نيويورك ككناية عن أميركا – لو لم يمكنه النص من ذلك، لما كان أقدم على تحقيق هذا الفيلم.

نعرف أن مارتن سكورسيزي ظل يحلم بتحقيق "عصابات نيويورك" طوال ثلاثين عاماً، وهو بدأ يحاول تجسيد حلمه خلال الفترة بين إنجازه "سائق التاكسي" وبداية تحقيقه "آخر إغواء للمسيح". فالأسئلة التي كان، وهو النيويوركي العريق – من أصل إيطالي -، طرحها على نفسه بعدما أنجز "سائق التاكسي" ورأى نفسه فجأة مفتوناً بشخصية ترافيس، تلك الأسئلة ظلت تشغله وعمادها سؤال أساسي حول هذه المدينة/العالم والفتنة التي تمارسها عليه. ونعرف أن العدد الأكبر من أفلام سكورسيزي التالية، كان في جوهره محاولة للإجابة على هذا السؤال. ولئن كان سكورسيزي قد أمل، قبل سنوات، من فيلم "سن البراءة" أن يضعه على مجابهة مع جواب منطقي، فإن ذلك الفيلم فشل في مهمته: فهو قدم عن نيويورك صورة أرستقراطية مثقفة تجعل هذه المدينة شيئاً مختلفاً تماماً عن مدينة "فتيان طيبون" أو "شوارع خلفية" أو "سائق التاكسي". من هنا كان يعلم أنه في حاجة إلى العودة إلى الجذور – هو الذي لم يدن من السينما التاريخية إلا نادراً -. وكانت الرواية هذه، منذ قرأها في ذلك الحين، تعده بتلك العودة، لكن ظروفاً إنتاجية، وظروفاً ذاتية أخرت المشروع حتى نهاية القرن العشرين.

"عصابات نيويورك" هو في الحسابات كافة، فيلم مميز بين أفلام سكورسيزي. لكن من خصائصه أنه ينتمي إلى نوع تلك الأفلام التي تشبه الدمية الروسية – وهذه السمة فيه تذكر بفيلم ستانلي كوبريك الأخير "عيون مغمضة على اتساعها" – بمعنى أن النقد الذي قد يقف أمامه حائراً، سوف يزداد انفتاحاً عليه وافتتاناً بطابعيه الملحمي، من جهة، والفردي، من جهة ثانية، بالتدريج، "فعصابات نيويورك"، على رغم صراعات العنف التي تملأه، وعلى رغم ارتباطه بتاريخ المدينة، وعلى رغم تركيزه على أن أميركا – كما نيويورك – إنما بنتها الأقليات والجراح والصراعات الصغيرة، وعلى رغم غمزاته السياسية الكثيرة التي تقول كم أن الفساد، والترابط بين السياسيين والعصابات (وصولاً إلى عصابات المافيا) قد صنعا أميركا التي نعرفها اليوم... على رغم هذا كله، سوف نكتشف لاحقاً أنه فيلم ذاتي. فيلم شديد الخصوصية. يشبه أبطاله، شخصيات "سائق التاكسي" و"آخر أغواء المسيح": شخصيات تخوض معركتها الفردية الخاصة جداً، بعيداً عن صخب العالم الخارجي وضجيجه.

وفي هذا البعد يبدو لنا "عصابات نيويورك" فيلماً كبيراً وأساسياً. فيلماً ملحمياً على الطريقة البريختية. فيلماً سوف يصبح تدريجاً داخل قائمة أفضل الأفلام في تاريخ السينما. ويساعد في هذا، أسلوب سكورسيزي الملحمي، في ألوانه التي تشبه لون الأرض (لون تراب المقابر)، وأسلوب إدارته للممثلين – إذ بالكاد يمكننا أن نتعرف على تاريخ أي منهم الخاص، ليقفز أمامنا تاريخهم الذي صنعه لهم سكورسيزي. فإذا أضفنا إلى هذا الموسيقى، وإيقاع الفيلم نفسه، البطيء الدافئ على رغم طول فترة عرضه، نصبح أمام عمل استثنائي دفعنا الى التساؤل عما يمكن سكورسيزي أن يقول من بعده فجاءنا الجواب في "الطيار" عن حياة هوارد هيوز.الطيار والمنتج السينمائي الذي كان هو أيضاً أسطورة أميركية.

# «الطيار»:
# من نيويورك الى هوليوود

للوهلة الأولى، قد يبدو فيلم "الطيار"، منخرطاً في ذلك الانبعاث الجديد الذي نشهده خلال السنوات الأخيرة لنوع سينمائي معروف منذ زمن بعيد باسم "بايوبيك" (اي سينما السيرة). فـ"الطيار" أتى وسط زحام من افلام لا تكف عن الحديث عن كبار نجوم الغناء والسينما والسياسة والفن والحرب الذين عرفهم القرن العشرون، بل عرفتهم قرون سابقة. غير ان ثمة امرين على الأقل يحولان بيننا وبين اعتبار الفيلم، فيلماً "على الموضة"، اولهما ان صاحب "عصابات نيويورك" كان يحلم - كما كانت هوليوود كلها تحلم منذ زمن بعيد - بتحقيق فيلم عن هوارد هيوز، الملياردير الأميركي الذي تأرجحت حياته بين السينما والطيران فنيّ العصور الحديثة بامتياز، من قبل ان تتحول السير الى موضة مضمون اجتذابها للجمهور. وثانيهما، وهذا الأمر اهم بكثير، هو ان "الطيار" - وفي سياق ميز معظم سينما سكورسيزي - يكاد يتحدث عن سكورسيزي بمقدار ما يتحدث عن هوارد هيوز. وفي هذا المجال لن يكون من قبيل الهرطقة، المقاربة بين "اسكندر" اوليفرستون و"طيار" سكورسيزي. إذ ان في وسعنا، في نهاية الأمر، ان نعزو فاتح العصور القديمة كما قدم في "الاسكندر" الى هموم اوليفرستون، وعلاقته الخاصة بالبطولة والسلطة والتاريخ، تماماً كما ان في إمكاننا ان نعزو الصورة التي يقدمها سكورسيزي لهوارد هيوز، الى هموم سكورسيزي والأسئلة التي ما برح يطرحها على نفسه، منذ "سائق التاكسي" وصولاً الى "عصابات

نيويورك" مروراً بـ"كازينو" و"الثور الهائج" وحتى "آخر اغواء للمسيح" و"لون المال" و"بعد الدوام"...

من هنا يبدو لافتاً ان يختار سكورسيزي تقديم مرحلة محددة من مسيرة هوارد هيوز الحياتية والمهنية، بدلاً من ان يتابع سيرة حياته كلها. فأحداث "الطيار" تدور بين العام ١٩٢٧، الذي انخرط هيوز خلاله في فن السينما بشكل حقيقي ونهائي، والعام ١٩٤٧، الذي شهد ولادة طائرته العملاقة "هرقل" ومصاعبه مع الإدارة الأميركية. اما البقية فقد سكت عنها سكورسيزي، حتى وإن كان أطّر الفيلم بمشهد واحد - رمزي بالأحرى - هو ذاك الذي يرينا هيوز طفلاً تغسله امه بأناقة وقوة وجمال محذرة إياه من الأوساخ والناس والجراثيم، اي من كل ما يمت الى الحياة بصلة. ان من الواضح هنا ان سكورسيزي إذ اختار مشهد الغسيل الطقوسي، مركزاً فيه على فكرة "الحجر الصحي" كمبدأ اساسي، انما اعطي ذلك كله بعداً دينياً (كالعمادة مثلاً)، جاعلاً من مبدأ النظافة المطلق، صنواً لعربة التزلج "روزباد" التي هيمنت على حياة "المواطن كين" كلها وحتى موته في فيلم اورسون ويلز الشهير. وفي يقيننا ان اورسون ويلز حاضر بقوة في هذا الفيلم، الذي من المؤكد ان سكورسيزي شاء له ان يكون "المواطن كين" الخاص به. وفي يقيننا ايضاً ان سكورسيزي نجح في رهانه، لأن "الطيار" لا يخرج ابداً عن اطار سينما سكورسيزي، لا يبدو شهاباً عابراً في حياته الفنية... كما يبدو حاملاً إجابات عن أسئلة لطالما طرحها سكورسيزي على نفسه (وهنا يكمن جوهر العلاقة مع الجزء الذي اختاره من سيرة هيوز). ففي اللقطة الأخيرة من "لون المال"، مثلاً، يخبط بول نيومان عصا البلياردو على الكرات بانتصار، صارخاً: "ها أنذا قد عدت" ويأتي ذلك بعد عبوره وهدة الفشل والخيبة والسقوط. ان تلك الضربة انما كانت انبعاثه الجديد. وشيء مثل هذا يحدث في "الثور الهائج" حيث، بعدما يمر جاك لاموتا بمرحلة الإخفاق والعذاب في حياته، يعود قوياً وقد تطهر دينياً في توبة يسوعية خالصة (نسبة الى طهارة السيد المسيح)... وهذا النوع من الأمثلة يمكننا ان نواصل استقاءه

من معظم افلام سكورسيزي حيث لا بد لـ"البطل" من ان يُهزم، وتهزم احلامه الكبيرة على مذبح جبروته وأخطائه، لكي يمر في مرحلة تطهر، روحي او جسدي او الاثنين معاً، تبعثه من جديد قوياً معافى، مستعداً لاستئناف حلم جبروته وقد تَطَهَّر من ماضيه. وهو ما يجد معادله، بالطبع، في ذلك المقطع من "الطيار" الذي يصور لنا هيوز، بعد حادث سقوط الطائرة الذي يكاد يقضي عليه، ينزوي في غرفة عرض الأفلام فترة طويلة من الزمن بعيداً من اي احتكاك بالآخرين، مكتفياً بالحليب غذاء له، مطولاً لحيته عازفاً عن الاستحمام، متأملاً زجاجات عبأ فيها بوله، صارفاً وقته في مشاهدة الأفلام متحدثاً الى نفسه. فهو اذ يخرج من هذا كله في النهاية، يخرج نظيفاً حليقاً مقبلاً على الحياة مستعداً لمعركته الكبرى مع الإدارة الأميركية.

ان من يقرأ سيرة هوارد هيوز، الحقيقية غالباً، يعرف بالطبع، ان "الطيار"، من بعد إنجازه طائرته العملاقة "هرقل" التي شاءها "اكبر وأقوى طائرة في العالم" (وهي اللحظة التي يتوقف عندها الفيلم)، عاد وأخفق في حياته وعمله ثانية. خسر امواله وخسر شركته للطيران وخسر شركة "ار كي او" السينمائية التي أنفق عليها ملايين الدولارات... ثم عاش وحيداً منزوياً مرعوباً من الموت والجراثيم، عشرين سنة بالكاد يعرف احد عن حياته خلالها شيئاً.

ومن يقرأ سيرة هيوز، يعرف انه كانت له زوجة شرعية هي الممثلة جين بيترز، التي ظلت تتهمه لاحقاً بأنه نسف مهنتها وأخفاها عن عيون الناس، في الوقت الذي امضى حياته كلها يخترع نجمات من لا شيء (جين هارلو، "بطلة"، فيلمه الأول "ملائكة الجحيم"، وجين راسل "بطلة" فيلمه اللاحق "الخارج على القانون"). ومن يقرأ السيرة يعرف ايضاً ان ثمة علاقات غامضة، إنما مؤكدة، ربطت بين هيوز - على رغم ليبراليته ذات النزعة "اليسارية" - وبين "المافيا" و"السي آي اي"، ويعرف ايضاً انه لم يكن المخرج الحقيقي لأي من الأفلام - القليلة على اي حال - التي تحمل اسمه كمخرج بما فيها "ملائكة الجحيم". ومن يقرأ يعرف ان طائرة "هرقل" نفسها التي ينتهي الفيلم على طيرانها وانتصارها،

لم تطر اكثر من مئة متر، ثم حولت الى متحف النسيان ومزيلة التاريخ في الأسابيع القليلة التالية مباشرة لنهاية الفيلم. بيد ان هذا كله يبدو مسكوتاً عنه في فيلم سكورسيزي. ولكن ليس ثمة في الأمر غش ولا من يحزنون. إذ من الواضح هنا ان هذا كله لا يشكل جزءاً من اهتمام مارتن سكورسيزي بحياة هوارد هيوز. وقد يجيب سائله عن هذا، بأن الفيلم ليس دوره ان يقدم ترجمة امينة وكاملة لحياة اي شخص كان. الفيلم ليس كتاب تاريخ، بل هو عمل فني، ينتمي الى مبدعه، ثم الى متفرجه، فيعيد كل منهما بدوره، قراءة التاريخ على النحو الذي يريد. ولعل ما يمكن ذكره في هذا الإطار هو ان "الطيار" لا يعدنا ابداً بتكملة له، تتحدث، مثلاً، عما هو اكثر درامية - وغموضاً - في سيرة هوارد هيوز: سنوات اعتكافه مرعوباً من الموت بعيداً من الناس، الى درجة خيل معها الى كثر ان الرجل مات قبل سنوات عدة من موته.

"الطيار" كما صوره سكورسيزي هو فيلم مكتمل عن رجل ينتمي الى القرن العشرين، يحمل احلام ذلك القرن وبؤسه، جبروته وضعفه، انفتاحه على العالم وخوفه على جسده ذلك الخوف الذي هو بدوره سمة من سمات القرن العشرين الأساسية، والذي يشكل احد اهم محاور الفيلم وأقواها، إذ يصور لنا سكورسيزي بكل قوة، خوف هيوز من الطعام، ومن مصافحة الناس، من اي شيء يعيد الى نفسه كلمات امه حين كانت تغسله - بعد هذا، يصبح كل ما تبقى من الفيلم تفصيلاً: الأفلام التي مولها وصورها. الطائرات التي اخترعها، النساء اللواتي ارتبط بهن (وعددهن في الفيلم قليل: ٣ او ٤ مع ان اسطورة حياة هيوز تتحدث عن عشرات النساء) وأهمهن كاترين هيبورن، ابنة العائلة الأرستقراطية اليسارية التي حاول افرادها اشعاره بضعة شأنه ثقافياً، ثم آفا غاردنر، التي رفضته دائماً كحبيب. غير ان ما لا يقدمه لنا سكورسيزي كتفصيل، إنما هو الصراع الكبير الذي عاشه هيوز مع الإدارة الأميركية، من حول الصفقات والطائرات، ومجابهته - في واحد من اروع مشاهد الفيلم - لتلك الإدارة ممثلة في عدد من اعضاء الكونغرس.

هنا ايضاً قد يكون المسكوت عنه في فيلم سكورسيزي، اهم مما يصوره الرجل. وقد تبدو صورة هيوز الحقيقية، من خلاله اقل بهاء وإثارة للإعجاب، غير ان سكورسيزي، حدد اختياره الجمالي واختياراته الفكرية هنا، وقال ما كان يريد قوله من خلال بطله. وبهذا ترك لنا، في نهاية الأمر، مهمة ان نفترض ان هوارد هيوز لم يعد في نهاية الأمر، صورة لذاته التاريخية الحقيقية، بقدر ما صار صورة لمارتن سكورسيزي، ما يؤكد لنا مرة ثانية، بعد "عصابات نيويورك" ان سكورسيزي وجد في ليوناردو دي كابريو أنا/آخر له يعوضه عن أناه /الآخر القديم الذي كانه روبرت دي نيرو ذات يوم.

اذا كان الكاتب الفرنسي آلان - روب غرييه قال مرة انه بعد كل شيء، لم يكتب إلا عن نفسه في كل رواياته، مهما كان بعدها الموضوعي، هلا يمكننا ان نقول ان المتفرج، الذي يتابع سينما مارتن سكورسيزي، منذ زمن طويل، ليس في إمكانه، حين يشاهد "الطيار" ان يلمح احداً آخر سوى مارتن سكورسيزي خلف ليوناردو دي كابريو، وخلف هوارد هيوز مجتمعين؟

وهلا يمكننا ان نقول ان سكورسيزي إذ رمى ذاته على الشاشة من جديد، بدا ان هذا يكفيه وان عليه مذاك وصاعداً ان يبحث عن سينماه في أمكنة أخرى؟ للإجابة على هذه الأسئلة قد يفيد ان ننتقل مباشرة الى مشروع سكورسيزي التالي: "المرحلون" في مجال الفيلم الروائي طبعاً.

## «المرحلون»:
# هويات ملتبسة ومدن جديدة وافتتان بالشر

لقد اتى "المرحلون" سنة ٢٠٠٧ ليذكرنا بكم أن هواة السينما الحقيقيين ينتظرون عادة، بكثير من اللهفة، العروض الأولى لأفلام مخرجيهم المفضلين. إذ، على رغم كل ما يصيب السينما العالمية في أيامنا هذه، لا يزال هناك في الحقيقة، مخرجون مفضلون لهواة حقيقيين. ولا تزال هناك أفلام تُنتظر بشوق ولهفة. تلكم هي حال أفلام وودي آلن وفون تراير وجارموش وكرونبرغ وسبيلبرغ بين عشرات آخرين في أوروبا والولايات المتحدة وفي الشرق الأقصى أيضاً. فالسينما فن لا يزال حياً يرزق، حتى وإن كان الفرز في داخله يزداد حدة، بين أعمال استعراضية تجارية خالصة تحقق مئات الملايين، وأفلام أخرى تقول أموراً جادة بلغة فنية جادة تجول المهرجانات وتذيع شهرتها ثم، في الصالات قد لا تحقق أو قد تحقق ما كان متوقعاً منها. وحتى في أوساط اصحاب هذا النوع الأخير من السينمائيين طبقات طبقات. وأصحاب الأسماء التي ذكرنا يعتبرون من الطبقات الأولى: لأفلامهم جمهور عريض ونقد جاد، حتى وإن لم يصلوا أبداً الى المراتب الأولى. ومن المؤكد ان مارتن سكورسيزي ينتمي الى الطبقة الأولى، هو الذي يعتبر، بما يشبه الإجماع "أكبر سينمائي أميركي حيّ". ونعرف ان سكورسيزي كان قبل ثلث قرن من تحقيقه "المرحلون" واحداً من أصحاب "اللحى" الذين ثوروا السينما وبدلوا هوليوود، الى جانب كوبولا وسبيلبرغ ودي بالما وجورج لوكاس. ونعرف ان هؤلاء هم الذين لا يزالون اليوم أصحاب الأسماء الأكبر، فنياً أو تجارياً في السينما الأميركية، حتى وإن

غلبت "التجارية" على لوكاس ودي بالما، وتأرجح سبيلبرغ بين رغبات رقمية ضخمة ونزعات جودة فنية وفكرية ما، وآثر كوبولا ان يبطئ مسيرته فاسحاً المجال امام ابنه (رومان) وابنته (صوفيا) كي يحلقا، رافعين لواء العائلة. أما سكورسيزي فلقد حافظ، على توازن مدهش بين اللعبة الفنية والانتشار الجماهيري، حتى وإن حدث لبعض أفلامه أن أخفق في هذا. لكن سكورسيزي ومنذ نصف عقد على الأقل، يبدو ثابت الأركان، إذ قدم أعمالاً عدة، منها ما هو روائي طويل، ومنها ما هو وثائقي يتفاوت طولاً...

لقد رأينا في الفصول السابقة كيف ان كل هذه الأفلام قد نجحت، في شكل أو آخر، لكن الثمن كان - بالتأكيد - ابتعاد صاحب "شوارع خلفية" و"سائق التاكسي" و"فتيان طيبون"، بعض الشيء عن عوالمه القديمة ولا سيما عن نيويورك الحاضر، للتحليق في عوالم أخرى: نيويورك القرون السابقة، أو هوليوود، أو موسيقى الروك، من طريق عمل رائع عن بوب ديلن، أو حتى تاريخ السينما نفسه وقد تحول لديه فيلماً طويلاً. بعد سكورسيزي إذاً عن العوالم التي صنعته سينمائياً، حتى وإن بقي أميناً لنوعية الشخصيات التي يقدمها، ومسائل مثل التباسات الهوية ووحدة الانسان أمام طموحه وصعوبة العلاقات بين البشر. وحتى - أيضاً - وإن بقي أميناً للشارع الذي كان منذ البداية ميدان تحرك شخصياته الأول. فالشارع يلعب دوراً أساساً، مثلاً، في "إيقاظ الموتى".

كل هذا جعل مارتن سكورسيزي يبدو شديد البعد عن بداياته، مستعيراً منها الاجواء العامة فقط. ومن هنا استبد الفضول بهواة أفلامه، في شكل ملحوظ حين أعلن سكورسيزي قبل فترة ان فيلمه التالي لـ"الطيار" سيكون مقتبساً من فيلم من هونغ كونغ هو "قضايا جهنمية". وساد التساؤل: هل سيمعن سكورسيزي في التحليق حتى هذا البعد؟ متى يعود الى الأزقة والشخصيات الملتبسة؟ متى يعود الى الأسئلة حول الخير والشر، حول الهوية، حول "فتيان طيبون" في شوارع خلفية وحبكات تحبس الأنفاس؟ أخيراً، حين عرض "المرحلون" تنفس المشاهدون

الصعداء: أحسوا ان سكورسيزي، بعد دورة في الماضي وفي البعيد وفي هوليوود، عاد الى عالمه القديم.

حسناً... هنا لدينا بوسطن مكان نيويورك. ولدينا ليوناردو دي كابريو مكان روبرت دي نيرو، ومات دايمون بدل جو بتشي وهارفي كايتل... لكن هذا كله لا يغير من الأمور شيئاً: "المرحلون" يبدو استطراداً لبعض أجمل وأقوى أفلام سكورسيزي النيويوركية القديمة: من "شوارع خلفية" الى "فتيان طيبون"، حتى وإن كان يبدو من ناحية أخرى، وفي مجال تبادل وتبدل الهويات، مرتبطاً بسينما جوني وو أو مايكل مان... في اختصار، عرف سكورسيزي هنا كيف يستحوذ على الموضوع تماماً ويكيفه مع سينماه الأكثر حميمية، مقدماً أمثولة حول التمثيل والتبادل في الأدوار، ولكن أيضاً حول العنف ولعبة "الشرطي/اللص" وما الى ذلك. بل لعل أقوى ما يمكن ملاحظته في هذا الفيلم هو قدرة سكورسيزي على جعل بوسطن، وشوارعها الخلفية، ومكاتب شرطتها، تبدو وكأنها جزء من نيويورك صباه.

موضوع الفيلم كان معروفاً سلفاً للذين شاهدوا الفيلم الآتي من هونغ كونغ قبل سنوات. ولكن مع سكورسيزي لا تعود المسألة الأهم مسألة الموضوع. فالحكاية هنا عن شرطي يرسل لكي يتسلل الى داخل صفوف عصابة عنيفة قوية تعيث في بوسطن فساداً، تحت زعامة قاتل لا يرحم هو فرانك كاستيلو (جاك نيكلسون). والشرطي المتسلل هذا هو بيلي كوستيغان (دي كابريو)، الذي يتقن دوره الى حد انه يحظى كلياً بثقة كاستيلو - ما يذكر بتسلل دي كابريو نفسه الى داخل عصابة بيلي الجزار في "عصابات نيويورك" ولكن انطلاقاً من دوافع أخرى -. وفي المقابل تقوم العصابة، من دون أن تدري شيئاً عن تسلل كوستيغان، بإرسال واحد من أفرادها لينضم الى قوة الشرطة متسللاً. وهكذا تصبح لعبة الصراع بين الشرطة والعصابة مكشوفة ما يعطي الصراع أعماقاً تتجاوز الخط البوليسي ومسألة العنف. ذلك ان ما أضافه سكورسيزي، بمعاونة كاتب السيناريو ويليام مونوهان (صاحب سيناريو "مملكة السماء" لردلي سكوت)، إنما كان أزمة الهوية

الحادثة التي تهيمن تماماً على مات دايمون (كولين ساليفان في الفيلم)، إذ يبدأ صعوده في صفوف العصابة وسط اللعبة الخطرة التي يقوم بها. وكذلك أزمة الهوية المقابلة التي تعصف بليوناردو دي كابريو، إذ يجد نفسه، في كل لحظة، موضع الخطر في تسلله الى داخل الشرطة.

غير ان ما يجب الاسراع في قوله هنا هو ان محور الفيلم ليس أياً من هذين المتسللين، بل كاستيلو نفسه. تماماً كما سبق أن كان بيلي الجزار (دانيال دي لويس) في "عصابات نيويورك" محور الفيلم. ذلك ان مثل هاتين الشخصيتين هما ما يوفر، عادة، لسكورسيزي، في أفلامه الأساسية، التعبير عن افتتانه بالشر. فكاستيلو في "المرحلون" هو الشر المطلق، القاتل الذي يجد متعة شخصية في القتل والذي يفتتح الفيلم على لقطة له شديدة العنف والقبح وهو يقتل امرأة ترتمي جثتها فوق جثة زوجها. والحقيقة ان عنف كاستيلو لا ينطلق هنا من الدفاع عن "حق" عصابته بالحياة وعن ممارساتها، بل انطلاقاً من لعبة الغدر والخيانة ولعبة الثقة. (وهو، طبعاً، أحد "التيمات" الأساس في "عصابات نيويورك" كما نذكر). ومن هنا، لأن لعبة سكورسيزي في الفيلم هي على هذا النحو، وعلى مثل هذا التحديد الدقيق، لن يعود كافياً القول ان دوري دايمون ودي كابريو، لا يحتلان المكانة الأولى، بل يصبح من الضروري إدراك أن دوريهما ما هما هنا إلا للإضاءة على دور نيكلسون. ونعرف، للمناسبة، انها المرة الأولى التي التقى فيها سكورسيزي نيكلسون في فيلم واحد. ويبدو واضحاً ان المخرج ترك الممثل يلعب على سجيته، الى درجة ان كثراً من النقاد في معرض تعليقهم على الفيلم أبدوا نوعاً من عدم اليقين تجاه حوارات نيكلسون، أي منها من كتابة مونوهان وسكورسيزي، وأي منها اضافه نيكلسون نفسه.

والحقيقة انهم كانوا على حق، خصوصاً أن ثمة حوارات كثيرة في الفيلم تشبه نيكلسون نفسه أكثر مما تشبه أي شيء آخر! فهل معنى هذا ان سكورسيزي محا نفسه أمام شخصية نيكلسون وأدائه؟

ليس بالتأكيد. ولكن من الواضح ان سكورسيزي تشاور في تصوير مشاهد نيكلسون معه كثيراً. وهو، إذ أدرك منذ البداية ان ما يريده من الفيلم مفهوم وواضح ولا يحتاج صرامة اخراجية كبرى ولا الى سيناريو منفذ حرفياً لقوله، آثر ان يوزع "العبء" على فنانين كثر مؤمناً بأن أنسب طريقة لتحقيق مثل هذا الفيلم إنما هي طريقة العمل البسيط بين أصدقاء. وهو ما يتجلى في معظم لحظات الفيلم.

فيلم "المرحلون" وهي ترجمة لكلمة انكليزية تعني أيضاً، المبعد والميت والمتخفي - عمل مبدع من مارتن سكورسيزي، عمل تجدد الكلام عنه مراراً وتكراراً خلال الفترة التالية ذلك انه فيلم يعيد سكورسيزي مرة أخرى الى الشارع، ولكن في مدينة جديدة وفي رفقة جديدة/قديمة، مع أسئلة تبدو دائماً هي نفسها حول الخير والشر والخيانة والليل والافتتان... خصوصاً الافتتان بالشر، الذي لم يكف دائماً عن أن يكون حديقة سكورسيزي السرية.وهو حتى كتابة هذه السطور آخر فيلم روائي شاهدناه لسكورسيزي. لذا اذا كنا نوقف الحديث عن سينما سكورسيزي الروائية معه في هذا الكتاب فانما كي نقول اننا هنا نبقى امام عمل مفتوح لم يكتمل و ان كنا نعرف انه سوف يكتمل ذات يوم . وفي انتظار ذلك ننتقل في الفصول التالية الى المزيد من التوغل في عوالم مارتن سكورسيزي ولكن في جوانب أخرى من هذه العوالم.

# فيلموغرافيا

## عندما يتحدث سكورسيزي عن أفلامه

# «ما الذي تفعله فتاة مثلك في مكان كهذا»
# (١٩٦٣)

WHATS A NICE GIRL LIKE YOU DOING IN A PLACE LIKE THIS?

**اخراج:** مارتن سكوسيزي

**سيناريو:** م. س.

**تصوير:** فرانك تروليو – مونتاج: روبرت هانسيكر (٩د.)

**تمثيل:** زيف ميكائيليس – ميمي ستارك.

❖ سكورسيزي: حققت هذا الفيلم في المحترف الصيفي لجامعة نيويورك. في ذلك الحين كنت في العشرين، وكنا نكتشف بذهول فن الهزل الاميركي الجديد في مشاهد كان ميل بروكز وسيد كايزر يكتبانها للتلفزيون (...). كان شيئاً لم نسمع به من قبل واثر فيّ، الى درجة ان ما حاولته في فيلمي الاول هذا، كان الوصول الى تصوير هذا الهزل العابث الذي لا معنى له. كنت في الوقت نفسه شديد الاهتمام بالتقنيات. ومن هنا حرصت على الا يكون ثمة في الفيلم أي تصوير حقيقي ولا راكورات. كل ما أردته هو ان أخلط كل شيء في كل شيء، وان أمزج بين تقنيات مختلفة، كأن أبطئ الصورة وأسرّعها وأبترها وأسرف في استخدام "الزوم"، والكاميرا المتحركة جانبياً، وما الى ذلك. كان همي استخدام كل وسيلة تقنية أتمكن منها. كان كل ما يهمني هو ان أحكي الحكاية بطريقة غريبة طريفة. والحكاية كانت، على اية حال مأخوذة من قصة رعب قديمة نسيت الآن اسمها. اعتقد فقط ان كاتبها كان آلجرنون بلاكوود. كان الأمر في الحقيقة فيلم رعب حولته الى فيلم هزلي. من هنا لم يأت الفيلم، فقط، أشبه بتعليق على مجريات الحياة اليومية وعناصرها، بل كذلك أتى ساخراً من الأساليب السينمائية التي كنا نتعلمها في الجامعة في ذلك الحين.

# «لست أنت فقط يا موراي» (١٩٦٤)

IT'S NOT JUST YOU MURRAY!

**اخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** م. س. وماردِيك مارتن

**تصوير:** ريتشارد كول – مونتاج: ايلاي بليك (١٥د.)

**تمثيل:** ايرا روبن – اندريا مارتن

❖ سكورسيزي: بالنسبة الي كان هذا الفيلم أشبه بعمل بين اصدقاء. كما كان اشبه بمدخل ومقدمة. واليوم قد ارى فيه مسودة لـ "شوارع خلفية". شخصيتا الفيلم موراي وجو، رفيقان حميمان. لكنهما من النوع الذي لا يكف الواحد من هما عن سرقة الآخر وخداعه. كل منهما يريد باستمرار ان يأخذ من الثاني شرابه وصديقته. انهما يعيشان تماماً كما كنت اعيش انا مع عصبة اصدقائي... والعلاقات بينهما تتأرجح طوال الوقت بين الحب والكراهية.

❖ خارج هذا الاطار الذاتي. سوف ندرك لاحقاً ان شخصية موراي في الفيلم تكاد تكون مستوحاة من شخية واحد من أعمام سكورسيزي، ما يضفي على الفيلم، بشكل أو بآخر، طابع الذكريات والبعد الوثائقي. ولسوف يقول المخرج ان هذا الفيلم، من بين افلامه جميعاً هو الذي يصور افضل تصوير الحياة الحقيقية في الحي الذي كان يعيش فيه والسمات التي كانت لذلك الحي عند بداية سنوات الستين وقبل ان يختفي نهائياً.

# «الحلاقة الكبيرة» (١٩٦٧)

THE BIG SHAVE

**اخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** م. س.

**تصوير:** آرس دوتسيس – مونتاج: م. س. (٦ دقائق)

**تمثيل:** بيتر برنوث

❖ سكورسيزي: بالنسبة الي هذا الفيلم اكثر بساطة بكثير من سابقيه. أما حكاية ولادته فإنها مرتبطة بمجموعة نضالية كانت قائمة في ذلك الحين وتحمل اسم "الفنون الغاضبة ضد الحرب". كان ذلك بين ١٩٦٧ و١٩٦٨، وكانت المجموعة قد خططت لتنظيم اسبوع مناهض للحرب الفيتنامية، في نيويورك. وأنا أردت ان انجز الفيلم ضمن اطار تلك الحركة الاحتجاجية. لكني لم اتمكن بعد كل شيء من انهاء الفيلم ليشارك في الاسبوع. في النهاية حقق الفيلم بمنحة بلجيكية خاصة ليعرض ضمن مسابقة اسمها "جائزة العصر الذهبي" – على اسم فيلم بونويل/ دالي –، في مهرجان الفيلم الدولي في بروكسيل. وفزنا يومها بالجائزة. مهما يكن فإن الفيلم ولد حقاً انطلاقاً من المشاعر التي كنت احملها تجاه الحرب في فيتنام. في معنى انه كان، وبشكل واع، صيحة ضد تلك الحرب. ولكن كان ثمة، في الوقت نفسه، شيئاً آخر ينمو في داخلي... بحيث انني اليوم بت على يقين من ان هذا الفيلم لا علاقة له بالحرب على الاطلاق....

◆ في نهاية الأمر، قد يكون "الحلاقة الكبيرة" منطلقاً من حرب فيتنام وصيحات الغضب الاميركية الفنية ضدها. لكن الفيلم، يمكن النظر اليه في الآن نفسه على انه عمل غرائبي، يحمل نظرة شديدة الخصوصية الى الموت، ما يجعله أشبه بمقدمة لموضوعة اساسية من الموضوعات التي سنجدها تلح على سينما سكورسيزي وعالمه لاحقاً: موضوعه دمار الذات.. تلك الموضوعة التي ستحملها، بوعي أو من دون وعي، شخصيات اساسية في تلك السينما من تريفس بيكل في "سائق التاكسي" الى جاك لاموتا (في "الثور الهائج") وصولاً حتى الى هوارد هيوز (في "الطيار")...

# «من يقرع على بابي؟» (١٩٦٩)

WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOP

**اخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** م. س.

**تصوير:** مايكل وودلي — مونتاج: تيلما شونماكر (٩٠د.)

**تمثيل:** هارفي كايتل — زينا بوثون

❖ سكورسيزي: لقد احتجت ٣ سنوات حتى أنهي هذا الفيلم. اما نسخته الاولى "آتونا بالفتيات الراقصات" فكان اول فيلم بمقياس ٣٥ ملم، يحقق ضمن الاطار الجامعي، اما الموضوع فكان اللقاء بين الشاب (جي. آر.) والفتاة، لكن النسخة الاولى لمَ تعالج هذا الموضوع حقاً. كل ما في الأمر انني اهتممت بأن أصور في حي ليتل ايتالي مشاهد تدور بين جي. آر. وأصحابه: خناقات، جلسات شراب... الخ. لكن الذي حدث هو أن كل الناس كرهوا تلك النسخة. بعد ذلك بفترة، كان استاذي هايغ مانوكيان قد أسس شركة للانتاج المستقل فطلب مني ان اكتب مشاهد جديدة اضيفها الى ذلك الشريط الاول، اصور فيها خاصة مجريات العلاقة بين جي. آر. والفتاة التي يلتقيها. وأبدلنا الصبية التي مثلت في الفيلم الاول بزينا بوتون.. وهكذا عدنا وصورنا (سنة ١٩٦٧) اربعة اسابيع جديدة ركزنا خلالها خاصة على العلاقة بين الشاب والفتاة. واللافت ان الفارق بين المشاهد القديمة التي صورناها ٣٥ ملم (مع ريتشارد كول وراء الكاميرا) والمشاهد الجديدة التي صورت بمقياس ١٦ ملم (مع وودلي) يبدو فاقعاً.. المهم ان الفيلم بشكله الجديد الثاني قدم في مهرجان نيويورك، لكنه لم يحظ بأي موزع، فسافرت الى بلجيكا، حيث أردت ان أعمل في تصوير

الافلام الدعائية، لكن جاك ليدو، مسؤول السينماتيك البلجيكي قال لي انني سأكون احمق ان ضيعت وقتي في الافلام التجارية هذه. ومن هنا عدنا واستكملنا الفيلم مرة ثالثة، ليصبح جزءاً من سيرتي الذاتية. في هذا الفيلم ليس ثمة في حقيقة الامر اية حبكة.. هناك فقط جي. آر. الذي يقع في غرام الفتاة، لكنه منشغل دائماً برفاقه. وهي لا تفهم موقفه هذا، فتحاول ان تدله على ما تعتقد انه الطريق الصحيح وتأخذه لمشاهدة افلام تحبها (ربما هي نفس الافلام التي كنت انا احبها في ذلك الحين) (...). بالنسبة الي ريما يمكنني ان اعتبر هذا الفيلم، اليوم، مسودة، لكنه يمتلئ بين الحين والآخر بمشاهدة جيدة، كالمشهد الذي تقلد فيه العصابة مشاهد تشارلي تشان على شاشة التلفزيون، او المشهد الذي يغني فيه باريتو اغنية "ال واتوسي"...

❖ ربما يكون اكثر ما يلفت في هذا الفيلم – وهو أمر سنلاحظ وجوده بقوة أيضاً في "شوارع خلفية" قبل ان يصبح جزءاً اساسياً من حركة سكورسيزي السينمائية، هو ذلك القفز الحاد من مشهد الى آخر ومن موقف الى آخر، بل ربما ايضاً من حوار الى آخر. ولقد أتى هذا في الفيلم متناسباً مع عالم المرح والرفاقية الذي يطبعه، علماً بأن بداية الفيلم بخناقة بين الرفاق لا تهدأ كاميرا سكورسيزي وهي تصورها. انها كاميرا تركض، تسابق الرفاق وهم يتدافعون ويركضون بين السيارات. تسبقهم تلحقهم بدورها بين السيارات على طول الأرصفة. يبدو الأمر في النهاية وكأنه باليه شديد المعاصرة على إيقاع الروك اند رول، ما يجعل الفيلم كله يبدو أشبه ما يكون بالشخصية التي سنعرفها لمارتن سكورسيزي لاحقاً. ولنلاحظ أيضاً هنا لعبة سكورسيزي الاساسية، والتي تؤسس هنا لجزء من عالمه السينمائي المقبل: ان الرفاق يريدون في البداية ان يلعبوا لعبة العصابة والصراع، لكن اللعبة سرعان ما تتحول الى حقيقة: يغرق الرفاق في ادوارهم بحيث يصلون الى حافة الخطر. في هذا الفيلم الروائي الطويل الاول لسكورسيزي، اذا، لن يفوتنا ان نرى بدايات معظم عالمه السينمائي، وهو أمر سوف نكتشفه لاحقاً أكثر وأكثر، فيلماً بعد فيلم.

# «مشاهد في الشارع» (١٩٧٠)

STREET SCENES

**إشراف وإنجاز:** مارتن سكورسيزي
**تصوير:** دون لنزر وآخرين — مونتاج: بيتر ريا وآخرين (٧٥د.)
**تمثيل:** هاري كايتل — ويليام كونستلر وآخرين

❖ سكورسيزي: ابان غزو كامبوديا، كنت أدرّس في جامعة نيويورك. وكانت الحركة الطلابية الاميركية حينها في أوجها. وعند ذاك اتتني فكرة ان استخدم المعدات الجديدة والحديثة التي تملكها دائرة السينما في الجامعة لإرسال طلاب يصورون التظاهرات الطلابية. وحققت ذلك. أذكر هنا ان المتظاهرين ضد التظاهرات الطلابية، أوسعوا طلابنا ضرباً وحطموا العديد من الكاميرات. مهما يكن من أمر، فإن المشهد الوحيد الذي أخرجته أنا في هذا الفيلم، كان مشهد السجال العنيف في غرفة في واشنطن وصلنا اليها في نهاية الأمر، بعد اسبوع حافل من العمل والجهد. كنا نبدو كالمنقطعين عن العالم.. وكان كثر منا قد نالوا نصيبهم من الضرب والإهانة ومن غاز القنابل المسيلة للدموع. أما أنا فكنت كالكلب المريض. وكان بيننا هاري كايتل الذي حمل الينا صوراً عديدة. وكان، مثلنا جميعاً، غاضباً حد الجنون. وبما ان الموسم الدراسي كان قد انتهى، تفرق الجمع بعد انتهاء تلك الجلسة ولم يعد هناك احد يهتم بألوف الأمتار التي صورناها. لاحقاً طلب مني عميد الكلية، حازماً، ان اشتغل على توليف المشاهد، فأمضيت ست ليالي اعمل بجهد لا يطاق. وحين اطلعت المشاركين في العمل على النتيجة لم يبد أحد راضياً. المهم

اننا في كل مرة كنا نعرض فيها الفيلم على المشاهدين، كان الاهتمام ينصب، في نهاية الامر، على مشهد السجال في واشنطن....

❖ في النهاية لا يمكن اعتبار "مشاهد في الشارع" فيلماً من اخراج مارتن سكورسيزي. ومع هذا قد يصح القول ان هذا الفيلم، حين يشاهد يجب ان ينظر اليه انطلاقاً من كون سكورسيزي مولّفه (أي مركبه على طاولة المونتاج) ما يشي بحس الإيقاع التوليفي لدى مخرجنا، وبكيف انه تمكن، انطلاقاً من مئات المشاهد واللقطات التي صورها غيره، ان يخرج بنتيجة لا تخلو من لغته السينمائية الخاصة من دون طبعاً ان نقول إنه فيلم من إخراجه.

# «بوكسكار برتا» (١٩٧٢)

BOXCAR BERTHA

**اخراج**: مارتن سكورسيزي

**سيناريو**: جويس وجون كارنغتون عن مذكرات برتا تومبسون

**تصوير**: جون ستيفنس – مونتاج: م. س. (٨٨د.)

**تمثيل**: باربرا هيرشي – دايفيد كارادين

❖ سكورسيزي: سنة ١٩٧١ كنت في لوس انجليس حيث اقترحت علي شركة وارنر ان اعمل مولّفاً، ريثما اتكمن من تحقيق اعمال لي كمخرج، ولا سيما ثلاثيتي حول العالم الاميركي – الايطالي، لكني هناك التقيت روجر كورمان، ذلك اللقاء الذي بدل حياتي من اساسها. كنت وصلت الى هوليوود تحديداً كي اعمل على توليف فيلم "ذا ميدساين بال كرافان". وما ان وصلت حتى كان لقائي مع كورمان الذي كان شاهد "جي. آر." وأحبه، كما كان يعرف انني اشتغلت على توليف الفيلم الجماعي "وود ستوك". وفاتحني من فوره بفكرة جديدة: انه يريد انتاج فيلم يستكمل فيلم "بلادي ماما" الذي لم أكن أنا قد شاهدته. قبلت من فوري وهو أمر لم أندم عليه ابداً بعد ذلك، لأن مشروع كورمان راقني. وكانت اخته جولي هي التي عثرت على سيرة برتا تومبسون الذاتية. بيد ان السيناريو الذي وصلني لم تكن له علاقة كبيرة بالكتاب. ذلك ان شركة "أميركان انترناشنال" كانت اشترت حقوق العنوان، لذا لم يكن من حقنا استخدام إلا بعض الشخصيات. انا كنت اريد ان احقق فيلماً ضخماً، فيلماً يحبه فتيان الشارع ٤٢ في نيويورك. لكن كورمان لم يتمكن من أستثمار اكثر من ٦٠٠ ألف دولار، ما جعل

مشروعي مستحيل التحقيق. لذا توجب علينا ان نقصر السيناريو وان نلغي كل المشاهد الملحمية، وان نعيد كتابة مشاهد اخرى وان نلغي فكرة التصوير في "باتون روج" و "تكساكانا" الخ. وبالتالي صورنا كل ما تبقى من السيناريو في ٢٤ يوماً، في زاوية نائية من ولاية اركنساس، ما جعل انطباعاً حاداً يخامرنا، بل يخامر لاحقاً مشاهدي الفيلم، بأن خط السكة الحديد نفسه هو اشبه بفم منغلق على ذاته.. كما ان الشخصيات بدت وكأنها لا تغادر المكان نفسه. بدا الأمر كالحلم، ما أضفى على الفيلم طابعاً في منتهى الغرابة.

❖ بشكل عام، إذاً، يمكن النظر الى "بوكسكار برتا" بوصفه فيلماً لم يبتدعه سكورسيزي، بل طُلب اليه ان يحققه وحسب. والحقيقة ان مخرجنا سوف يجد نفسه مرات عديدة وعديدة خلال مساره المهني، وحتى اليوم ايضاً، في مثل هذه الوضعية. غير انه – في المقابل – يبدو لنا، إن نحن شاهدنا هذا الفيلم اليوم، انه منذ ذلك الحين عرف كيف يتجاوز الامر، ليستحوذ، ولو من ناحية فرض لغة سينمائية خاصة به، على المشروع ليجعله مشروعاً سكورسيزيا بامتياز. وهذا ما يجعل حتى من "سيرة برتا تومبسون" الحقيقية، سيرة سكورسيزية: فالترحال والعنف والهامشية والقنوط والسقوط، كلها أمور حاضرة في الفيلم، كما هي حاضرة في السينما التي سوف يحققها سكورسيزي دائماً بعد ذلك. وهذا ما يجعل "برتا" في الفيلم اختاً لأليس في "أليس لم تعد تعيش هنا". ولكن أيضاً، للشخصيات الذكورية في العديد منافلام سكورسيزي الاخرى. كما سوف نرى.

# «شوارع خلفية» (١٩٧٠)

MEAN STEETS

**إخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** م. س. ومارديك مارتن

**تمثيل:** هاري في كاتيل — روبرت دي نيرو

❖ سكورسيزي: ان "شوارع خلفية" هو كل ما لم أضعه في فيلم "من الذي يقرع على بابي؟" وهو فيلم اقتبس وأعيد بناؤه انطلاقاً من أحداث حقيقية (...). غير أن الفيلم لا يستند الى ما يمكننا أن نسميه شرائح من الحياة، بل أنه يشبه الأوبرا، أوبرا جريئة عفوية، مكثفة وعنيفة. شديدة الأمانة للواقع ومؤسلبة بشكل فائق في الوقت نفسه. ليس ثمة في هذا الفيلم حبكة بالمعنى المتعارف عليه للكلمة. أما ما يشكل حكاية الفيلم، فهو مجموع الأشخاص الذين يسكنونه، وعلاقاتهم العاطفية الشغوف، ومشاعرهم الخاصة والعميقة. ان المسألة هنا هي مسألة الجيل الثاني من المهاجرين الإيطاليين الى أميركا. جيل الأبناء. هؤلاء الذين كنا نراهم أسرى الشبكة المعقدة التي تحيكها مشكلاتهم الشخصية في العالم المغلق الذي تكونه الأحياء السفلى في منطقة ايست سايد النيويوركية. لقد هيكلت هذا الفيلم بالتعاون والتواطؤ مع مارديك مارتن، شريكي في كتابة السيناريو. وبنيناه على نسق أفلام الدراما الاجتماعية التي كان ستوديو وارنر يحققها خلال سنوات الثلاثين. وبهذا لم ينقص في الفيلم حتى تلك الحوادث التراجيدية التي كانت تنتج عن اصطدام السيارات الذي يؤدي الى حريق يملأ الجو بغيوم رمادية حقيقية (...).

لقد أردت، من ناحية، أن أقول في جزء من هذا الفيلم أن المرء لا يكفر عن خطاياه في الكنيسة. بل في الشارع أو في بيته. أما "الباقي كله فهراء في هراء" لقد تعمدت أن أبدأ الفيلم بهذه العبارات تقال على خلفية سوداء. ولقد كنت أنا نفسي من تفوه بهذا، مع انه كان من المفروض أن يكون القائل هاري كايتل، يقول هذا وهو نائم. حللت مكانه قبل أن أفتح مشاهد الفيلم على تقديم الشخصيات الأربع الرئيسة: جوني بوي، الفتى غير المسؤول، المشاكس والميال للعراك والذي يدين بالمال للناس جميعاً، وخصوصاً لمايكل، وتشارلي، الذي ينتظر أن يرث مطعماً وعده به عمه رجل المافيا، لكنه يمضي جل وقته وهو يحاول أن يحمي صديقه جوني بوي من أعدائه الكثر. والفيلم يتألف من مجموعة من لوحات... وهي لوحات سرعان ما سنجد تيريزا تنضم اليها وكذلك العم جيوفاني (...). صحيح أنني حققت كثيراً من مشاهد الفيلم ارتجالاً، لكني حرصت طوال الوقت على ألا أفلت الخيط الأساس الذي يقود الأحداث كلها، بمعنى أن الارتجال لم يسئ الى السيناريو الأساسي. وعلى اية حال لم يكن في وسعنا أن نفعل غير هذا، لضآلة الميزانية التي كانت تحتم علينا أن نصور بسرعة وكما هو مرسوم.

❖ يتبع "شوارع خلفية" الحياة اليومية لمجموعة من الشبان من أبناء العالم العنيف المعهود لمنطقة "ليتل ايتالي" النيويوركية. هناك طوني الذي يحاول أن يدبر شؤون البار. ومايكل الذي يتطلع الى أن يصبح صاحب المكان وسيده، وهناك جوني بوي اللامستقر الذي يراكم الديون كما أشرنا أعلاه، وتشارلي الذي يريد أن يحترمه الحي كله ويصبح ذات يوم سيد المطعم فيه. وتشارلي يبدو دائماً مسكوناً بفكرة الشر والخطيئة المكتسبة لذلك نراه يحاول تقديم الحماية الدائمة لجوني بوي، غير أن العلاقة السرية التي تقيمها تيريزا، تنتهي بجعل الفتيان الثلاثة يصفون حسابهم مع بعضهم البعض حين يبدو جوني بوي عاجزاً عن سد ديونه. قبل "سائق التاكسي" كان هذا الفيلم هو الذي قدم لسكورسيزي أول فرصة للانطلاق. كما انه الفيلم الأول الذي جمعه مع روبرت دي نيرو، في اتحاد فني لن تنفصم عراه طوال سنوات بعد ذلك.

# «أليس لم تعد تعيش هنا» (١٩٧٤)

Alice doesn't live here anymore

**اخراج**: مارتن سكورسيزي

**سيناريو**: روبرت غيتشل

**تصوير**: كنت ويكفورد — مونتاج: مارسيا لوكاس (١١٢د.)

**تمثيل**: ألين برستاين — كريس كريستوفرسن — هاري كايتل

❖ سكورسيزي: لقد كانت الاسباب التي كمنت في خلفية اختياري تحقيق هذا الفيلم في ذلك الوقت بالذات متعددة، اما اولها فكان سبباً عملياً. اذ، بعد "بوكسكار برتا" لم يعودوا يقترحون عليّ سوى سيناريوهات عن اللصوص وقطاع الطرق، وبعد "شوارع خلفية" ما عاد أحد يتصل بي الا من اجل افلام عن المافيا ورجال العصابات. والحقيقة ان اياً من هذه السيناريوهات لم يكن ليرقى الى مستوى "شوارع خلفية". وأنا، على اية حال كنت اريد ان احقق شيئاً مختلفاً. في ذلك الحين حدث ان سألت ألين برستاين فرانسيس فورد كوبولا خلال عشاء جمعهما، أن ينصحها بمخرج شاب لتحقيق فيلم عن سيناريو كانت قرأته وأعجبت به. ذكر لها اسمي فسارعت الى مشاهدة "شوارع خلفية" ثم اتصلت بي. ثم اتصل بي جون كالي من شركة وارنر قائلاً ان في الامكان تحقيق الفيلم بكلفة زهيدة. لقد رأيت في السيناريو عيوباً كثيرة، بيد ان الشخصيات والعلاقات فيما بينها اثارت اهتمامي حقاً. ثم ان فكرة المسؤولية نفسها، التي يدور جوهر السيناريو من حولها أعجبتني كثيراً، ناهيك بفكرة تدور من حول امرأة تجد نفسها وحيدة مع

طفلها بعد ١٤-١٥ عاماً من الزواج: انها هنا في مواجهة اختيارات عديدة لا تعرف ماذا تريد. بالنسبة اليّ، وعلى الصعيد العاطفي، أحسست ان هذا العمل سيمثل نوعاً من "العمل قيد التنفيذ بشكل متواصل". ومن ناحية اخرى شعرت ان هذه هي ايضاً المشاعر التي سوف نجدها لدى الين برستاين، وتبدو قادرة على نقلها الى شخصيتها، كما انها مشاعر الصبي، الذي يبدو لامعاً وذكياً ومليئاً بالحيوية. وإضافة الى هذا كله كانت تستبد بي، في ذلك الحين رغبة حقيقية في استكشاف حقيقة العلاقة بين الرجال والنساء.. رغبة ان اعرف كيف يمكن لشخص ان يفسد علاقته بشخص آخر ثم يقع في الغرام من جديد، بادئاً مرة اخرى نفسه الاخطاء القديمة. ان هذا هو، في الحقيقة، ما يحدث بينها وبين كريس كريستوفرسن. وأي منهما لا يملك إزاء ذلك كله حلاً ما، حلاً جاهزاً، لكنهما - على الاقل - سوف يدركان انهما هنا، ومن جديد، يقعان في نفس الأفخاخ التي كان كل منهما قد وقع فيها، مع شريكه السابق. والحقيقة ان العلاقة الوحيدة الدائمة في الفيلم هي العلاقة بين أليس وابنها: ولهذا السبب نجدنا في النهاية نختم عليهما معاً كما يحدث في فيلم من افلام تشارلي شابلن. ولكن، في المقابل، وكما في "شوارع خلفية" تبقى المشاعر هنا دائماً عند السطح.

❖ سوف يقول كاتب السيناريو روبرت غيتشل لاحقاً، انه في الاصل صاغ السيناريو على اساس ان يسفر عن فيلم يدور من حول شخصية المرأة، أي انه "فيلم لممثلة".. وحرص خلال كتابته على ان تكون القيمة الاولى في العمل لحضور المرأة، ثم بعد ذلك لحضور السيناريو، على أن يأتي حضور المخرج في المقام الثالث فقط "غير ان سكورسيزي، يقول غيتشل، بحيويته المعهودة وثاقب نظره وقدرته الدائمة على "التورط" شخصياً في سينماه، تمكن في نهاية الأمر من ان يجعل حضوره مسيطراً على الفيلم بحيث شغل المرتبة الواحد والنصف من الاهمية فيه". في معنى انه لو بذل سكورسيزي حقاً جهداً إضافياً خلال اشتغاله على الفيلم، لكان له فيه المكانة الاولى ورمى ألين برستاين الى الصف الثاني من الأهمية. لكن سكورسيزي كان في ذلك الحين قد بات ناضجاً الى درجة انه حرص

طوال الوقت على إبراز برستاين (أليس) ودورها، والتركيز على علاقتها، ماحياً نفسه عن قصد بين الحين والآخر. ويبدو ان اسلوبه هذا قد نجح، ذلك ان "أليس لم تعد تعيش هنا" اشتغل حقاً كفيلم لممثلته بالنسبة الى الجمهور العريض الذي اقبل عليه محققاً له النجاح ولستديو "وارنر" ما كانت تتوخاه من ارباح، اما ألين برستاين فقد كانت الأكثر رضى عن الفيلم، مباشرة بعد ان شاهدته وأحست انه اعطاها الدور الذي حلمت به دائماً، ثم لاحقاً حين فازت عنه بأوسكار افضل ممثلة لعام ١٩٧٤. وبقي ان نذكر هنا ان من بين شخصيات الفيلم فتاة صغيرة سميت أودري، كانت هنا في الثانية عشر او الثالثة عشر، لكننا سوف نجدها كثيراً في السينما الهوليوودية بعد ذلك، ولا سيما في فيلم تال لمارتن سكورسيزي هو "سائق التاكسي". وهذه الفتاة هي جودي فوستر، التي كان ظهورها في "أليس لم تعد تعيش هنا" واحداً من أولى تجاربها السينمائية الحقيقية.

# «أميركي إيطالي» (١٩٧٤)

AMERICAN ITALIAN

**اخراج**: مارتن سكورسيزي

**سيناريو**: مارديك مارتن، لاري كوهن، وم. س.

**تصوير**: أليكس هيرشفيلد – مونتاج: برترام لوفت (٤٨ د.)

**تمثيل**: تشارلز وكاترين ومارتن سكورسيزي

❖ سكورسيزي: في هذا الفيلم، بدلاً من أن ألجأ الى اسلوب التعليق المعتاد من طريق السرد خارج الشاشة (فويس أوف) واتتني فكرة ان اذهب برفقة الكاميرا الى منزلي العائلي في نيويورك، ليوير ايست سايد، وان أتعشى هناك مع والديّ وأطلب منهما ان يتحدثا مع اجدادي. وعلى هذه الشاكلة كان يمكنهم، كما رأيت، أن يرووا امام الكاميرا، وبالاستناد الى مجموعة من الصور العائلية، كل تلك الحكايات التي كان قد سبق لهم ان رووها لي طوال سنوات وسنوات. و أسفر الأمر عن وثيقة مرتجلة من دون أي استعداد مسبق، تتألف بشكل اساسي من الحوارات. وثيقة تنطلق من موضوع الهجرة، لتصبح في نهاية الأمر فيلماً عن شخصين عاشا معاً طوال أربعين عاماً، وعن العلاقة التي قامت دائماً بينهما، ثم بينهما وبيني. انه، في رأيي، فيلم غريب وشديد الطرافة.

❖ كان "أميركي ايطالي" واحداً من أول الافلام "الذاتية" بشكل مباشر – أي بشكل وثائقي – في مسار سكورسيزي المهني، وهو حققه اصلاً ضمن إطار ذلك العمل الجماعي الذي أنتجته "اللجنة الوطنية للكفاءة الاجتماعية" وطلبت

فيه من عدد من المخرجين ان يحقق كل واحد منهم فيلماً حرّ التعبير عن مسألة الهجرة الى اميركا. وكان الهدف من هذا المشروع اعطاء صورة تعددية جديدة عن مختلف وجوه قضية الهجرة. المهم هنا هو ان سكورسيزي حقق فيلمه بالميزانية الاصلية التي اعطيت له، وكانت ٦٥ ألف دولار. وهو صوره بكامله خلال فترة قصيرة بعد انتهائه مباشرة من تصوير "أليس لم تعد تعيش هنا"، كما انه ولّفه وأعده خلال الفترة نفسها التي كان ينجز فيها الاشغال التقنية لهذا الفيلم الأخير. ولعل الشيء المهم الذي يمكن ان نقوله هنا حول هذا الفيلم، إضافة الى ما يقوله سكورسيزي عنه، هو أن "أميركي ايطالي" ليس فقط فيلماً "رسمياً" عن الهجرة، وليس فقط فيلماً، بالمواربة، عن علاقة بين زوجين، ثم العلاقة بينهما وبين ابنهما السينمائي، بل هو – بشكل اساسي – فيلم عن سكورسيزي نفسه، عن مزاجه، حياته، سماته.. ما يعني ان مشاهدة "اميركي ايطالي" باتت منذ ذلك الحين امراً اساسياً لمن يريد ان يفهم سينما الرجل ويبحث عنه وعن شخصيته في العدد الأكبر من افلامه، بما في ذلك، وبشكل خاص، افلامه الروائية حتى وان لم يكن هو من كتب السيناريو لها اصلاً. ولنضف الى هذا، ما لا يقوله سكورسيزي كذلك، وهو أن "أميركي ايطالي" يمكن ان يشاهد ايضاً بوصفه فيلماً خاصاً عن ام مارتن، هذه السيدة ذات "الأنا" الهجومية، والشخصية الطاغية، والتي ربما يفسر وجودها في حياة مارتن، وصفه للكثير من الشخصيات النسائية في أفلامه.

# «سائق التاكسي» (١٩٧٦)

TAXI DRIVER

**إخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** بول شرايدر

**تصوير:** مايكل تشابمان. مونتاج: مارسيا لوكاس وآخرين (١١٣ دقيقة)

**تمثيل:** روبرت دي نيرو – جودي فوستر – سيبيل شيبرد

❖ سكورسيزي: كان بريان دي بالما هو الذي عرفني على بول وأعطاني السيناريو الذي كتبه. وكان بريان يستعد لتصوير فيلمه "استحواذ". حتى وان كان سيناريو "سائق التاكسي" كما كتبه بول شخصياً جداً وشديد الذاتية، شعرت من فوري انني أتعرف على نفس فيه. بل خامرني الانطباع بأنه مكتوب خصيصاً لي. وبأن بول قد عرف كيف يجسد مشاعر وأحاسيس مزروعة في داخلي. وحين قرأه دي نيرو بدوره، خالجته هو الآخر نفس المشاعر. وهكذا شعرنا كلنا معاً اننا نسير على الموجة نفسها. كان تلافياً نادراً من نوعه، حيث أدركنا نحن الثلاثة معاً اننا منجذبون الى شخصيات وأحداث ومواقف تخرج عن إطار العادية ويمكنها أن تحدث تأثيراً كبيراً لدى الجمهور العريض. وأنا نفسي لم تكن لدي، في ذلك الحين، اية نية في ان احقق فيلماً يكون بطله بطلاً من النمط الكلاسيكي، من النمط الذي يهرع من فوره لنجدة صبية يدرك انها في خطر. لم يكن هذا ما يهمني. وأنتم تعرفون طبعاً أن معظم أفلامي تكون الشخصية الأساس فيها بطلاً – مضاداً (...). وفي حال "سائق التاكسي"، من الواضح أن الشخصية المحورية

لديها ألف سبب وسبب لإثارة نفور معظم الناس. ومن هنا، وكما يمكنكم أن تتصوروا، واجهتنا صعوبات كبرى دون الحصول على دعم مالي من اي ستديو كبير أول الأمر. وأخيراً حين وافقت شركة كولومبيا (ربيع عام ١٩٧٤) على تمويل الفيلم، لم يتمكن المنتجان مايكل وجوليا فيليبس من الحصول على أكثر من مليون وثلاثمائة ألف دولار. صحيح أن هذا المبلغ كان أكبر من الذي حصلت عليه لتحقيق "شوارع خلفية"، لكنه كان ضئيلاً لتحقيق فيلم شديد التعقيد مثل "سائق التاكسي". وأنا، على اية حال، خلال التصوير كنت على قناعة تامة بأن الفيلم لن يحقق اي مدخول على الإطلاق، وبأن أحداً لن يريد أن يراه. كنت واثقاً من انني إنما أعمل فيلماً في سبيل الفن وحده، وان هذا الفيلم سوف يكون فيلمي الأخير (...). على عكس ما يقول البعض أنا لم أعد الاشتغال على السيناريو كما كتبه شرايدر. ذلك أن السيناريو كان، من الأساس، مكثفاً قوياً متماسكاً. كان سيناريو مثالياً بالنسبة الي. حين يقرأه المرء يجد فيه نزاهة وصدقاً وحيوية من المستحيل علي تحويلها الى كلمات. أما بول فإنه التقطها كلها في نصه. وما كان هو يعبر عنه في الكلمات، كنت أنا قادراً، فقط، على التعبير عنه في الصور. خاصة أن الواقع الذي يصفه كان مألوفاً بالنسبة الي... كنت أعرفه جيداً وأحسّه. منذ البداية شعرت بقوة ان هذا الفيلم هو الوحيد في العالم الذي أريد أن أحققه: فيلم شخصي جداً، لكنه يُحقق وينتج ضمن إطار المنظومة المعتادة. حيث انه، حتى وان كان سيصور في نيويورك، حيث تدور الحكاية، لا بد من أن يحقق بمعونة ستديو هوليوودي كبير.

مهما يكن من أمر، فكرنا ذات لحظة، لتسهيل الأمور، أن نصور الفيلم في سان فرانسيسكو، ولكن سرعان ما أدركنا ان هذا سيكون من دون معنى. لم يكن ممكناً لـ "سائق التاكسي" ان يصور إلا في نيويورك، حيث تمثل التاكسيات شيئاً ما بالفعل. ثم أنني هناك ولدت وترعرعت.. وفي إمكاني أن استند في تصوير الفيلم كله الى تجربتي الشخصية. الى ما كان في وسعي دائماً أن أشاهده حين أتجول في المدينة طولاً وعرضاً. والى صور كانت وتبقى على

الدوام محفورة في ذهني وذكرياتي (...) وهنا لا بد أن أقول إن روبرت دي نيرو فهم شخصيته بسرعة. وأحس انه هو هو تريفس بيكل... وتمكن من الاستحواذ فوراً على الشخصية...

❖ واضح أن هناك شيئاً من المبالغة في حديث سكورسيزي عن الفشل الذي كان يتوقعه لـ "سائق التاكسي" خلال تصويره. ذلك أن تغيرات كثيرة كانت تحدث في الأذهان في ذلك الحين، في الولايات المتحدة، كما في العالم. ومنذ سنوات كانت أفلام الابطال المضادين قد بدأت تعرف طريقها الى النجاح، متلائمة مع الذهنيات الجديدة التي كان "اصحاب اللحى الهوليوديون" (من أمثال سكورسيزي نفسه وكوبولا وسبيلبرغ ودي بالما...) قد بدأوا يخاطبونها في سينماهم. وكانت حرب فييتنام وفضيحة ووترغيت، قد جعلتا – وليس في أميركا وحدها – البطل المضاد جزءاً من الماضي الكلاسيكي. من هنا استقبل الفيلم بقوة وترحيب، نقدي كبير، وجماهيري متوسط ثم متصاعد تدريجياً. ونعرف أن أوروبا استقبلت "سائق التاكسي" بشكل يفضل استقباله في بلده، ولا سيما منذ نال السعفة الذهبية في دورة مهرجان "كان" لذلك العام (١٩٧٦)، مطلقاً اسم سكورسيزي في العالم أجمع، جاعلاً منه واحداً من كبار شبان السينما الأميركية الجديدة في ذلك الحين.

# «نيويورك... نيويورك» (١٩٧٧)

NEW YORK.. NEW YORK

**إخراج:** مارتن سكورسيزي
**سيناريو:** ايرل ماك روش ومارديك مارتن
**تصوير:** لاسلو كوفاكس — مونتاج: مارسيا لوكاس وارفن ليرنر (١٦٣ دقيقة)
**تمثيل:** روبرت دي نيرو — لايزا مينيللي

❖ سوكرسيزي: في الحقيقة انني حين شرعت في تصوير "نيويورك.. نيويورك" لم أكن أتصور أبداً أن هذا الفيلم سوف يكون شخصياً — بالنسبة الي — الى هذا الحد. فقط بعد أسبوعين من بداية التصوير، رحت أشعر أن علي أن أبدل وجهة نظري تماماً حول المادة التي صورتها.. وهكذا حوّلت كل شيء. وكان ذلك بمساعدة قيمة، لا بد لي من ذكرها، من اثنين من المنتجين أرفن فيكلر وبوب شارتوف، ومن ستديو "يونايتد ارتستز" ممول الفيلم. من أعلى السلم الهرمي حتى أسفله، وجدتهم بسرعة يؤمنون بي.. مهما بدا هذا الأمر غريباً. غير أن ما أغرقنا كلنا تماماً، إنما كان الدعاية التي راحت تثار من حول الفيلم. فمنذ البداية راحت الحملة الدعائية تتركز حول الطابع العنيف للاحداث.. حول مسألة الحنين الى زمن مضى، حول كل هذا النوع من الحماقات. وأنا لم أتمكن لانشغالي في التصوير من السيطرة على توجه الدعاية، مع انني كنت أعلم تماماً ما الذي ينتظرني وينتظر الفيلم في نهاية المطاف. كنت مدركاً انني ارقص على حافة الهاوية. أما الفيلم نفسه فإنه لم يحاكم، حين انتهى، انطلاقاً مما فيه من مزايا، بل انطلاقاً مما كان متوقعاً منه، مما كانت تلك الدعاية الغبية قد خلقته من حوله بشكل مفتعل. وحتى اليوم لا أزال أشعر بالأسف والندم، لإحساسي انني أيضاً مسؤول عن سحب فنانين موهوبين من أمثال دي نيرو ومينيللي نحو

المجازفات التي كنت أخوضها. لقد آمنوا بي، ولحقوني حتى النهاية، مهما كلفهم ذلك. غير انني إذ أقول هذا، لا بد أن أشدد على أن "نيويورك نيويورك" لم يكن فيلماً خاسراً.. لم يكن تلك الكارثة المالية التي راح بعض الصحافة يتلذذ في الحديث عنها.

(...) في هذا الفيلم لم اختر الأغنيات انطلاقاً مما تعنيه، بل انطلاقاً من موقع المشاهد التي يتعين أن ترافقها (...) مهما يكن لا بد من أن أقول هنا انني انا شخصياً أحببت الفيلم ولا أزال أحبه حتى اليوم.. بل انني أنظر اليه كما لو كان فيلم وداع للكوميديا الموسيقية (...). وأنا أربط هذا بالرؤية الكابوسية التي صورت هارلم، مثلاً، انطلاقاً منها. كنت أريد أن تكون الرؤية غرائبية تماماً، معتمداً في هذا على اللون. ومن هنا تعمدت استخدام ألوان صارخة: الأخضر للنادي الليلي، الأحمر الدموي للسماء المرسومة. أما ما أسفت له كثيراً، فكان انني لم أتمكن من الحصول على لون أخضر زمردي للسيارة. هذا اللون كان مرغوباً وعريض الشعبية عند نهاية سنوات الأربعين (الزمن الذي تدور فيه أحداث الفيلم). لكنني عجزت عن الحصول عليه.. فالسيارة التي تمكنا من إيجادها لم تبد لي شديدة اللمعان، ومن هنا أحس دائماً انني خسرت التأثير الذي كنت أسعى الى الحصول عليه من خلال لون السيارة.

❖ طبعاً لم يكن "نيويورك.. نيويورك" تجربة مارتن سكورسيزي الوحيدة، في عالم الأفلام الموسيقية. لكنه في المقابل، كان فيلماً قام بأكمله على عالم الكوميديا الموسيقية. ومن هنا يعتبر هذا الفيلم الى جانب أعمال أخرى لسكورسيزي (مثل "الفالس الأخير" و "لا اتجاه الى الديار" و "من مالي الى المسيسيبي" و "فليشع النور") فيلماً موسيقياً خالصاً، حاول فيه المخرج، في ذلك الحين، أن يعيد الاعتبار الى نوع سينمائي كان وصل الى ذروة حضوره ونجاحاته في خميسينات ثم ستينات القرن العشرين. غير أن الجديد هنا، هو أن أفلام هذا النوع تبدو دائماً مرحة، سعيدة، كما ان شخصياتها تتطبع بسمات بسيطة. أما "نيويورك .. نيويورك"، فكان الجديد – وربما الملذ نسبياً للجمهور – فيه، هو تركيبة الشخصيات، وجو المرارة المهيمن على علاقاتها وعلى الفيلم ككل. ومن هنا تأرجح "نيويورك.. نيويورك" كثيراً بين الأنواع قبل أن يتهاوى مثيراً في آن معاً، نفور الجمهور، وغضب نقاد رأوا أن سكورسيزي تراجع فيه كثيراً عما كان بلغه في أعمال سابقة مثل "شوارع خلفية" و "سائق التاكسي".

# «الفالس الأخير» (١٩٧٨)

THE LAST WALTZ

**اخراج:** مارتن سكورسيزي

**تصوير:** مايكل تشابمان، دايفيد مايرز وآخرين

**مونتاج:** يو - بن يي ويان روبلي (١١٧د.)

**أداء واقعي لفرقة "ذا باند"**

❖ سكورسيزي: عند انتهائي من تصوير "نيويورك نيويورك" التقيت جوناثان تابلن، الذي كان انتج لي فيلم "شوارع خلفية". اضافة الى انه كان هو الذي يتولى تنظيم جولات الفرقة الموسيقية الشهيرة المعروفة باسم "ذا باند" (الفرقة). وفي ذلك الحين كانت هذه الفرقة تقوم بآخر جولة لها. وكان تابلن يريد أن تصوّر تلك الجولة الاخيرة في فيلم يرصد تاريخية المناسبة. وأنا الذي كنت ولا أزال اعتبر الموسيقى جزءاً اساسياً من حياتي، ما ان عرض علي هذا المشروع، وبالتحديد تصوير الحفل الختامي الذي يقام في قاعة ونترلاند، حتى قبلت من دون أي تردد. ولم يكن امامي أي خيار آخر على اية حال فالفكرة مغرية بكل بساطة ولا يمكن مقاومتها على الاطلاق. وشعرت ان أسوأ ما كان يمكن ان يحدث لي، ساعتئذ، هو ان يسبقني شخص آخر ويصور الحفلة. والحقيقة انني أبداً ما كنت مستعداً للتخلي عن هكذا تجربة، خاصة ان موسيقى "ذا باند" وأعمال موسيقيين من امثال اريك كلابتون، وفان موريسون، وبوب ديلن، وجوني ميتشل ومادي ووترز، من الذين اعلن انهم سيشاركون "الفرقة" حفلتها الوداعية، كانت

موسيقى لم تتوقف ابداً عن الهامي وتغذيتي روحياً. اما بالنسبة الى "ذا باند" فأنا ابداً لم أكن قد شاهدت حفلاتها على الخشبة قبل مشاركتي في الفيلم الجماعي "وود ستوك".. لكنني كنت ومنذ البداية واحداً من المعجبين بالفرقة الأكثر حماساً، الى درجة ان الاسطوانات الوحيدة التي كنت لا امل من سماعها مراراً وتكراراً خلال السنوات العشر السابقة، كانت اسطوانات "ذا باند". ازاء هذا كله شعرت ان موسيقى "نيويورك نيويورك" هي موسيقى والدي، اما موسيقى "ذا باند" فهي موسيقاي الخاصة...

❖ نعرف حتى الآن ان الموسيقى لعبت دوراً كبيراً من كل الافلام التي كان سكورسيزي قد حققها قبل "الفالس الاخير"، كما ان "نيويورك نيويورك" الذي كان انتهى للتو من انجازه قبل دخوله مشروعه الجديد هذا، كان فيلماً موسيقياً خالصاً، وينتمي، في شكله كما في عوالمه الى "الكوميديا الموسيقية"، حتى وان كان جوهره دراما انسانية ومسألة تفكك الحياة الزوجية وما الى ذلك. غير ان الجديد في "الفالس الاخير" كان انه كله فيلم عن الموسيقى، عن عالمها.. وهو، انطلاقاً من هنا يسجل، في معنى من المعاني، انطلاقة في هذا العالم، عالم الجمع بين السينما والموسيقى، سيواصل سكورسيزي تفعيلها طوال حياته المهنية وحتى اليوم، كما نرى في فصل خاص في هذا الكتاب. المهم هنا هو ان سكورسيزي شغل كاميراه، خلال الحفل في مختلف الزوايا وسجل لقطات أصبحت جزءاً من كلاسيكيات النوع، كما انه دمج ذلك كله مع حوارات مع كبار المشاركين في الحفلة، مع صور ترينا حماس الجمهور وحزنه للوداع المقبل، ثم عطف على مشاهد في كواليس الحفلة، وعلى اغنيات كانت مصورة مسبقاً لـ "ذا باند"، وضيوف حفلتها الختامية، ما اسفر في النهاية عن نحو ساعتين من المشاهد التي لا تنسى، ناهيك بتلك اللمسات الحزينة التي تجعل المشاهد يعيش لحظة وداع حقيقية.

# «فتى أميركي» (١٩٧٨)

AMERICAN BOY

**اخراج:** مارتن سكورسيزي

**تصوير:** مايكل تشابمان — مونتاج: آمي جونز — برترام لوفت (٥٥د.)

❖ سكورسيزي: كان مارديك مارتن وجوليا كاميرون قد جهزا لي معالجة سينمائية لهذا الموضوع تشبه الى حد ما المعالجة التي وضعت لـ "أميركي إيطالي". وكان مارديك قد اشتغل بالطريقة ذاتها بالنسبة الى الحوارات التي أجريت من أجل "الفالس الأخير"، ولكن في هذا الفيلم كان الأمر يقتصر، طبعاً، على اعادة موضعة القطع الموسيقية في الاماكن التي يجب ان تشغلها في محتوى الفيلم، ومن ثم رسم صورة لتأثيرات موسيقى الغوسبل على الموسيقى التي انتجتها حركة الروك اندرول، من دون نسيان تأثيرا-الريتم-اند-بلوز. وفي الحقيقة انني حين كنت اطرح اسئلتي على "الفرقة" في "الفالس الأخير" لم أكن أعرف تماماً الى أين سيوصلني ذلك كله. اما بالنسبة الى ستيفن (أي ستيفن برنس وهو محور فيلم "فتى أميركي"، كما سنرى في الفقرة التالية)، فإنني كنت اعرف الى اين سيقودني حواري معه بالضبط. وكانت الفكرة على النحو التالي: ان نبدأ بضروب من الفوضى والمزاح العابث والمختلط ببعضه البعض الى درجة ان نثير نوعاً من الارتباك المضجر لدى المتفرج. وأثر ذلك نروي حكايات طريفة.. لكنها تعود وتقلّ طرافة أكثر وأكثر بمقدار ما تدفع ستيفن الى الانغلاق على ذاته امام الكاميرا. ثم، وسط الضحك، نصل الى نقطة تتقلب فيها الامور كلها، ولا

يعود ثمة أي مجال للضحك او اية رغبة فيه.. بل الى نقطة لا يعود معها المتفرج راغباً حتى في ان يصغي الى ما يقال في الفيلم.

❖ من الواضح هنا ان هذا كان الاسلوب الذي أراد سكورسيزي ان يعالج به، الحكاية التي يقدمها هنا عن صديقه ستيفن برنس، "الفتى الاميركي"، حسب عنوان الفيلم. والحقيقة ان المرء لا يمكنه ابداً ان يفهم ماهية هذا الفيلم وموضوعه، إلا إذا شاهده على ضوء مشاهدته لفيلم "سائق التاكسي" وتعمقه فيه. وليس فقط، حسب دارسي اعمال سكورسيزي، لمجرد ان برنس كان هو، في هذا الفيلم، الشخص الذي يزود تريفس بيكل بالسلاح، بل لأن هذا الشخص الحقيقي (ستيفن برنس) وهو ابن مدير شركة ويليام موريس، التي تتولى عادة تنظيم حفلات وجولات الفنان نيل دايموند، عاش حياة تشبه الى حد بعيد الحياة التي عاشها تريفس بيكل في "سائق التاكسي". ولقد كان سكورسيزي مدركاً لهذا الامر كل الادراك، الى درجة انه كان يعرف حقاً ان سيناريو فيلمه الكبير هذا إنما هو مستوحى اصلاً من حياة برنس. ومن هنا نراه يحرص في فيلم "فتى أميركي" على المزاوجة بين عنصرين اساسيين طبعاً دائماً مصير شخصيات أفلامه الرئيسية: تدمير الذات والرضى عن الذات.

مهما يكن من أمر، اعتبر "فتى اميركي" دائماً، فيلماً مكملاً للفيلم الذي حققه سكورسيزي عن والديه "اميركي ايطالي"، الى درجة ان الفيلمين كانا يعرضان معاً في الصالات في برنامج واحد، ناهيك بأن كثراً رأوا في "فتى اميركي"، كما كانت الحال في "اميركي ايطالي" ايضاً، صورة مواربة لسكورسيزي نفسه: مخاوفه، رهابه، ثقته بنفسه والرغبة الدائمة لديه من تدمير الذات. اما من ناحية أخرى، وكما ذكرنا اعلاه، فإن "فتى اميركي" يمت بصلة، درامية مباشرة الى "سائق التاكسي".

# «الثور الهائج» ( ١٩٨٠ )

RAGING BULL

**إخراج**: مارتن سكوسيزي

**سيناريو**: بول شرايدر، مارديك مارتن عن كتاب سيرة جاك لاموتا

**تصوير**: مايكل تشايمان – مونتاج: تيلماا شونماكر (١٢٩ دقيقة)

**تمثيل**: روبرت دي نيرو- جو بتشي

❖ سكوسيزي: أتذكر انني قرأت الكتاب في كاليفورنيا حين كنت لا أزال أصور فيلم "أليس لم تعد تعيش هنا". وأتذكر أيضاً الحوارات الطويلة التي كنت أجريها مع بوبي (روبرت دي نيرو)، خلال الليل في مكتبي بستوديو وارنر. بصراحة لم أحب الكتاب من فوري. ومهما قيل عن هذا الأمر أؤكد انني لم أنتبه أبداً في البداية الى العبارة التي يطلقها جاك لاموتا، عند مفتتح نصّه: "حين أستعيد في ذهني ذكرياتي، يخامرني الانطباع بأنني أعود الى مشاهدة فيلم قديم بالأبيض والأسود". الأسباب التي جعلتني أصور هذا الفيلم بالأبيض والأسود، لا علاقة لها على الإطلاق بهذه العبارة. وأنا حين شاهدت لاحقاً، مشاهد التدريب التي صورت لبوبي بمقياس ٨ ملم، وبالأبيض والأسود، أدهشتني ملاحظة أطلقها مايكل باول وقال فيها: "لكن القفازات حمراء اللون". أجل كان قائل العبارة مايكل باول صاحب فيلم "الحذاء الأحمر". اليوم يحمل الملاكمون قفازات ملونة، ويرتدون سراويل قصيرة ملونة. أما ذكرياتنا عن مباريات الملاكمة كما كانت تجري قبل أربعين عاماً، فتصورها لنا سوداء وبيضاء مثل الأخبار السينمائية والصور

الفوتوغرافية التي تعود الى تلك المرحلة. كان باول على حق (...). مهما يكن من أمر لا بد من أن ألاحظ هنا أن أفلاماً عديدة عن الملاكمة كانت قيد التحضير في ذلك الحين: "البطل"، "روكي"، "الحدث الرئيس"، "ماتيلدا". كنت أريد لـ "الثور الهائج"أن يكون، من الناحية البصرية، شديد الاختلاف، وان يذكر، إن كان لا بد من أن يكون هناك عمل مرجعي، بالعمل الرائع الذي حققه مدير التصوير جيمس وونغ هاو، في فيلم "الابتزاز الكبير".

كان أول حديث جدي بيني وبين بوبي حول "الثور الهائج" في بارما حين زرته خلال عمله في فيلم برتولوتشي "١٩٠٠". هناك تحدثنا عن الأمر للمرة الأولى جدياً، وتحدثنا عن الفيلم وعن المشاهد المفضلة لدى كل منا. منذ البداية تصورناه فيلماً ضئيل الميزانية. بل فكرنا بأن نكتب له السيناريو بنفسنا. أما ما كان مضموناً منذ ذلك الحين فهو أن هذا الفيلم لن يكون فيلماً عن الملاكمة! لم نكن نعرف عن هذه الرياضة شيئاً.. ولم يكن أمرها يهمنا بأي شكل من الأشكال (...). في الكتاب يحلل جاك لاموتا نفسه باستمرار. وهو يفسر، بعلم ودراية، لماذا فعل هذا أو فعل ذاك. أما أنا فكنت واثقاً من أن جاك ليس قادراً على تحليل نفسه وسلوكه ودوافعه حقاً، أو انه قادر على أن يطلعنا على الأسباب الحقيقية. ثم كيف كان في إمكانه أن يفعل هذا حقاً بالنسبة الى أمور حدثت منذ زمن بعيد؟ مهما يكن كان لدينا شعور بأن بيتر سافاج هو الذي كتب النص النهائي. وبيتر شخص مدهش سبق له أن ظهر في مشاهد في "سائق التاكسي" و "نيويورك.. نيويورك". كما أنه حقق فيلمين مع جاك لاموتا. وبالتالي كان في إمكانه أن يوفر بنية درامية لحياة جاك لاموتا الفوضوية (...).

ذات لحظة خلال التحضير، شعرنا اننا ضائعان، بوبي وأنا. وبات علينا أن نعثر على بنية جديدة للعمل. ومن هنا انضم الينا بول شرايدر الذي انكب على العمل ستة أسابيع بغية انقاذه. وكان أول ما فعل أن قطع القسم الأول من الكتاب كله وألقاه على سبيل المثال. أما بالنسبة الى المشهد الختامي في الفيلم فإنه كان موجوداً في السيناريو منذ البداية. وفيما يتعلق بالعلاقة التي رسمها

السيناريو، ونفذها الفيلم بالتالي، بين جاك وفيكي، علينا أن نلاحظ كيف كانت بنية هذه العلاقة: في كل مرة يلتقي فيها الاثنان في مشهد واحد، تتدهور علاقتهما زيادة عما قبل. في المرة الأولى كان اللقاء عفيفاً مرضياً للاثنين. في المرة التالية، التي سبقت المباراة ضد شوغار راي روبنسون، صارت العلاقة بينهما مجرد علاقة جنس وإحباط. بعد ذلك، حين نراهما في السرير معاً يسألها: "بمن تفكرين حين تكونين معي في السرير؟".. وبعد ذلك تسير الأمور من سيء الى أسوأ وهكذا (...).

❖ يعتبر "الثور الهائج" اليوم واحداً من أعظم الأفلام في تاريخ السينما، علماً بأنه معهد الفيلم الأميركي وضعه بين الخمسة أفلام الأعظم. والفيلم الذي يتحدث عن الحكاية الحقيقية للملاكم جاك لاموتا، ومساره الصاعد الى الذروة ثم الهابط الى الحضيض بين ١٩٤١ و١٩٦٥، كان واحداً من أنجح أفلام سكورسيزي من الناحيتين الجماهيرية والنقدية، حتى وان كان النقد قد تأخر بعض الشيء في اكتشافه واكتشاف ما فيه من قيمة. وإذا كان هذا الفيلم قد حسب دائماً في خانة أفلام الملاكمة، فإن سكورسيزي يتطوع حتى اليوم ليقول لنا انه لا يعتبره فيلماً عن الملاكمة، بل هو فيلم عن هبوط إنسان الى جحيمه. ومن هنا، وكما كانت الحال في عدد من أفلام سابقة لسكورسيزي، وكما ستكون في عدد من أفلامه اللاحقة (مثل "لون المال" و "كازينو")، يمكن النظر اليه، بشكل او بآخر، على انه نوع من السيرة الذاتية لسكورسيزي نفسه. ولربما سيكون روبرت دي نيرو بدوره محقاً حين يقول انه يعتبر الفيلم، أيضاً، أشبه بسيرة ذاتية له، خلال مرحلة ما من حياته. ولنضف الى هذا أن مارتن سكورسيزي أهدى "الثور الهائج" الى ذكرى صديقه وأستاذه هايغ مانوكيان، الذي توفي فيما كان هو يشتغل على إنجاز الفيلم.

# «ملك الكوميديا» (١٩٨٣)

THE KING OF COMEDY

**اخراج**: مارتن سكورسيزي

**سيناريو**: بول د. زيمرمان

**تصوير**: فرد شولر – مونتاج: تيلما شونماكر (١٠٩د.)

**تمثيل**: روبرت دي نيرو – جيري لويس

❖ سكورسيزي: يعود أو اطلاع لي على حكاية هذا الفيلم التي كتبها الناقد السينمائي السابق لمجلة "نيوزويك" بول د. زيمرمان الى سنة ١٩٧٤. يومها كنت قد أنجزت "أليس لم تعد تعيش هنا". أعطاني احدهم النص وقرأته للمرة الأولى فلم أحبه. احببت المونولوغ في نهايته وهو بقي على اية حال من دون تغيير طوال ١٢ سنة. لم نغير فيه حرفاً. بيد انني في المقابل لم افهم الشخصيات.. مع انني كنت في ذلك الحين شديد القرب من شخصية روبرت (الشخصية التي لعبها دي نيرو في الفيلم) وفي المقابل لم أتعرف على نفسي في تلك الشخصية كما كتبت. اما الشخصية التي لعبها جيري لويس فلم تكن بالنسبة الي اكثر من مسودة. ثم انني لم اعرف على الاطلاق، في ذلك الحين معنى ان يكون المرء قد تمكن من الوصول الى عدة أهداف في وقت واحد. ناهيك بأنني شخصياً لم أكن في وضع يسمح لي بأن أتوقف لحظة لأنظر الى الوراء، وأسأل نفسي: ما الذي يتعين علي فعله الآن؟ بل هل يا ترى علي ان افعل أي شيء على الاطلاق؟ وفي اعتقادي ان شخصية جيري لانغفورد كانت من هذا النوع. في اختصار لم أكن اعرف اياً من الشخصيتين. ولم اتمكن من فهم أي منهما. اما هواجسهما وخيالاتهما فكانت بالنسبة الي همجية مضجرة. عادية وحمقاء (...) كانت من النوع الذي كنت امتلكه ولا ازال حتى اليوم...

ولنضف الى هذا انه كان لدي في ذلك الحين مشروع آخر كتبه ناقد سينمائي هو جاي كوكس يعمل في مجلة "تايم". وكان هذا المشروع عبارة عن حكاية شقيقين، احدهما ممثل هزلي والثاني وكيل فنانين. يومها قلت لبوبي (دي نيرو): احتفظ بـ "ملك الكوميديا" لك، اما انا فأفضل ان احقق "حياة الليل" (وهو عنوان المشروع الآخر). ولكن، بسبب "الثور الهائج" الذي أدمج فيه بعض عناصر "حياة الليل"، ولا سيما العلاقة بين الاخوين، انتهى بي الأمر الى التخلي عن المشروع الثاني. في تلك الاثناء كان دي نيرو قد اختار مايكل تشيمينو لإخراج "ملك الكوميديا". وتشيمينو اراد ان يحدث تبديلاً في السيناريو بجعل روبرت يؤدي دوراً استعراضياً امام الكاميرا، وهو أمر كنت انا اريد تفاديه بأي شكل من الاشكال. على اية حال اضطر تشيمينو يومها الى الانصراف الى مشروع آخر له هو تصوير فيلم "باب السماء"، فتخلى عن "ملك الكوميديا". وكان ذلك في وقت كنت فيه انا وبوبي نشتغل معاً على مونولوغات جاك لاموتا في "الثور الهائج".. وكان الامر مسلياً لنا الى حد الجنون. وهكذا، في مناخ التسلية والتفاهم طلب مني بوبي بشكل مفاجئ أن أعيد قراءة سيناريو "ملك الكوميديا" من جديد. قرأته وفهمته هذه المرة. بل إن الشخصيات بدأت تعيش حياتها امام عيني وأدركت انها انما تحدثني عن تجارب سنواتي الماضية (...). وما إن انتهيت من تصوير "الثور الهائج" حتى كان قد صار في وسعي ان انظر الى الماضي.. لأنهم انني انا بدوري كنت مهووساً بمجالي، أي بالسينما وأفلامها بقدر ما يبدو روبرت، في الفيلم، مهووساً بالتلفزيون والنجومية. مهما يكن لا بد هنا ان أشير الى انني، من ناحيتي، كنت في ذلك الحين قد كففت عن الهوس بالنجومية. لم تعد مشكلتي ان اصبح نجماً.. ولا ان اصبح اكبر مخرج في العالم. لقد أتى "الثور الهائج" ليضع نهاية لعقدة العظمة تلك.. بل انني بدأت أشعر ان تحقيق الأفلام لم يعد، بالنسبة الي وبالضرورة أهم شيء في حياتي. وفي تلك الآونة بالذات هاتفني بوبي ليقول لي: "قدم لي هذه الخدمة.. اقرأ السيناريو مرة جديدة كي نتمكن من تحقيق الفيلم بسرعة في نيويورك. ان لم تكن راغباً في تحقيقه، لن تكون مجبراً على ذلك. أما أنا فأريد ان اصنعه. في امكاننا معاً ان نصنعه. لدينا المال ويمكننا الانطلاق فوراً". رغم هذا كله،

ظللت غير قادر على ان احب مشاهد الخيالات. لكن بوب قال لي إنها مشاهد حقيقية وصادقة. وإذ قال لي هذا بصدق استشعرته من فوري، شعرت انني أملك مفتاح المشروع ككل. وفهمت كيف سأصور الفيلم: سوف أضلل كل الناس في الفيلم خلال الدقائق الخمس الأخيرة....

❖ هكذا إذاً، واستناداً الى رواية سكورسيزي هذه ولد المشروع الذي كان يتعين عليه ان يكون مشروعاً طموحاً، من ناحية الشكل والجو، كما من ناحية المضمون، غير ان الامر لم يكن كذلك في النهاية، حتى وان كان سيقال لاحقاً ان الفيلم – خارج اطار سيناريو زيمرمان – يعالج مغامرة سيئة عاشها كل من سكورسيزي ودي نيرو: الحياة الخاصة لأناس مشهورين تتعرض لغزو من قبل معجبيهم. والحقيقة ان المعضلة، التي أدت الى سقوط هذا الفيلم، لم تكمن هنا، في هذا الجانب الذي يمكن ان نقول انه جانب واقعي، بل في الطريقة التي قدم فيها. وكانت النتيجة ان الجمهور لم يحب هذه الطريقة ولم يلمس خفة الدم التي كان دي نيرو، على الاقل، واثقاً من وجودها في الفيلم. وسقط الفيلم تجارياً، لينضاف هذا السقوط الى ذاك الذي كان من نصيب "الثور الهائج" قبله. ولربما يمكننا ان نقول إن اهم مشكلات "ملك الكوميديا" تكمن في المخرج نفسه، ذلك ان سكورسيزي، الذي كان في ذلك الحين واقعاً تحت تأثير احباطاته وادمانه وحالته الصحية، لم يكن المخرج المناسب لفيلم من هذا النوع.. لم يكن في مقدوره ان يحقق عملاً كوميدياً، ولو في اطار الكوميديا السوداء. ولذا، وحسب النقاد الذين كتبوا عن هذا الفيلم، فإن موضوعة "اضطهاد نجم تلفزيوني كبير، هو جيري لويس، على يد معجب به، هو في حقيقة أمره رجل مختل عقلياً"، تحولت الى كابوس حقيقي: على الشاشة، ولكن قبل ذلك داخل بلاتوه التصوير ايضاً. ولاحقاً سوف يقول سكورسيزي عن هذا الفيلم كلاماً شديد السوء لم يسبق له، ولن يحصل له بعد ذلك ابداً، ان قاله عن أي فيلم آخر من افلامه، بل ربما ايضاً عن أي فيلم لأي زميل له. "ملك الكوميديا" كلف منتجيه ٨ مليون دولار، لكن عروضه الاولى لم تأت بأي مردود فقررت شركة "فوكس" منتجته ان تسحبه من الصالات بعد ايام قليلة من بداية عرضه.

# «بعد الدوام» (١٩٨٥)

AFTER HOURS

**اخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** جوزف مينيون

**تصوير:** مايكل بالهاوس — مونتاج: تيلما شونماكر (٩٧د.)

**تمثيل:** غريفن دان — روزانا آركيت — فيرنا بلوم

❖ سكورسيزي: بعد "ملك الكوميديا" قلت في نفسي ان الوقت قد حان أخيراً لأجمع بعض المال.. ورحت من فوري أقرأ ركام السيناريوهات التي كانت الشركات تبعثها اليه، لكني لم اعثر في أي منها على ما يغريني. وبعد فترة كنت في مكتب محاميّ جاي جوليان، حين أعطاني هذا نصاً كان عنوانه "ليلة في سوهو". كان النص أقرب الى ان يكون نصاً روائياً، منه الى سيناريو سينمائي. كان تقديم الحدث والشخصيات ينتمي الى الهواية اكثر منه الى الاحتراف، ولكن في المعنى الايجابي للكلمة: في معنى انني احسست ما إن انتهت في قراءة النص ان فيه روحاً حقيقية. ومنذ الصفحات الاولى ادهشتني الحوارات، كما أدهشني غرابة الموقف برمته. شعرت ان النصف الاول من السيناريو يشتغل بشكل جيد.. وظل الامر كذلك حتى مشهد موت مارسي. بعد ذلك ضاع السيناريو وصرت أشعر انه لن يتمكن من ايجاد خاتمة له. وشعرت ايضاً انه لم يسبق لي ابداً ان قرأت ما هو مشابه. لم أقرأ ما هو افضل منه ولا ما هو اسوأ. وحيّرني هذا كله! في ذلك الحين اخبرني جاي جوليان انه هو الذي يمثل، قانونياً، شركة "دايل

بلاي" التي يملكها غريفن دان وآمي روبنسون، والتي تملك حقوق السيناريو. وان المخرج دوشان ماكافييف كان هو الذي لفت نظرهما الى هذا السيناريو، الذي كتبه مينيون، احد طلابه في قسم السينما بجامعة كولومبيا. وتبين ان المطلوب هو ان يكون انتاج الفيلم انتاجاً مستقلاً وان يصور في نيويورك بميزانية متواضعة لا تزيد عن ٣,٥ مليون دولار. وهنا، اذ قبلت العمل في الفيلم مقابل أجر منخفض، قرر غريفن ان يخوض المغامرة.. مشدداً على ان في امكاني ان آخذ كل وقتي.. بل انه قبل ان يستثمر مليوناً اضافياً من الدولارت حتى ننجز العمل في افضل الشروط الممكنة.

❖ في الحقيقة ان سيناريو "بعد الدوام" على رغم كل نواقصه وإعادة اشتغال مارتن سكورسيزي على نصفه الثاني بشكل شبه جذري، ما كان من شأنه إلا أن ينال اعجاب مخرج مثل سكورسيزي ولا سيما من ناحية نيويوركيته، ومناخاته الليلة ومواقفه السوريالية العبثية. ولئن كان كثر من النقاد قد قالوا ان ما دفع سكورسيزي، قبل ذلك، الى القبول في نهاية الامر بتحقيق "ملك الكوميديا" كان انه شعر بأن السيناريو المكتوب له يشكل المعادل الموضوعي الهزلي لجوهر "سائق التاكسي"، فإن ما أعجبه، اكثر من أي شيء آخر في نص "بعد الدوام"، هو – وباعترافه شخصياً – كونه فيلماً عن "مهزلة الوعي الباطن"، على الطريقة السكورسيزية، طالما ان "البارانويا هي جزء اساسي من حالتي الطبيعية"، كما قال، وان "القلق هو مكون اساسي من مكونات طبيعتي. ومن هنا فإن التحدي الاساسي الذي كان علي ان اجابهه في هذا الفيلم انما كان ان انطلق في تحقيقه وتصوره من الواقع العادي، مما يبدو لي طبيعياً، لأقوم بعد ذلك بخلط الامور في بعضها البعض وإرباك علاقاتها وتسلسلها" وهكذا، من دون ان يتنبه احد الى كيفية حدوث هذا في الفيلم، حدثت امور لاعقلانية، امور تبدو شديدة الشبه بالحلم، من دون ان تبتعد عن مظاهر الحقيقة والواقع. كان الهدف، انطلاقاً من هنا واضحاً: وضع الناس في مكان يتجاوز الواقع، في وضعية تقرب من وضعية الحلم.. وفعل هذا، حسبما يقول سكورسيزي بطريقة واقعية.

وفي يقيننا ان نجاح الفيلم كله كمن هنا: في هذه المعالجة الواقعية تقريباً، لوضعية غير واقعية.. بل لمواقف تقف خارج الواقع تماماً. فهل علينا بعد هذا كله ان نضيف هنا امراً رصده كل الذين شاهدوا الفيلم، أو شاهدوا – على الاقل – صوراً منه، وهو مقدار الشبه، النفسي والجسدي، بين بطل الفيلم (بول هاكيت/ غريفن دان)، وبين مارتن سكورسيزي حين كان اكثر شباباً؟ ثم – بالتالي – مقدار الشبه بين كل ما يراه ويعيشه بول هاكيت في كل لحظة من لحظات هذا الفيلم، وبين المشاهد السينمائية نفسها؟ ترى أفلا يشعر المرء وهو يقوم مع هاكيت برحلته الليلية، بين الاحداث والمواقف والمخاوف والموت والبارات والشقق والازقة، وكأنه يقوم برحلة سينمائية؟

في نهاية الأمر يمكننا ان نقول ايضاً إن مارتن سكورسيزي استخدم هذا النص ليقوم باندفاعة نحو ما يمكننا ان نسميه سينما الاندرغراوند، كوسيلة منه للبقاء حياً وفي قلب السينما، ولتحقيق تلك "الكوميديا السوداء" التي لم يتمكن من تحقيقها في عمله السابق "ملك الكوميديا". وربما كتعزية ذاتية تعوض عليه فشله، حتى تلك اللحظة في ان يحقق واحداً من مشاريع حياته: "آخر إغواء للمسيح"، الذي – عندما شرع سكورسيزي في تصوير "بعد الدوام" – كان قد تأجل لأسباب متنوعة. وهنا وبعد كل شيء: أفلا يمكننا – أيضاً – ان نرى في بول هاكيت مسيحاً معاصراً، رسمته كاميرا سكورسيزي في انتظار تصوير المسيح الحقيقي في الفيلم الذي، سيضطر المخرج الى تحقيق عمل آخر، هو "لون المال" قبل أن يحققه أخيراً؟

## «مرآة يا مرآة» (١٩٨٥)

MIRROR, MIRROR

**اخراج**: مارتن سكورسيزي

**سيناريو**: جوزف مينيون عن قصة لستيفن سبيلبرغ

**تصوير**: روبرت ستيفنس – مونتاج: جو آن فوغل (٢٤ د.)

**تمثيل**: سام ووترستون – هيلين شيفر

❖ حتى وان كان مارتن سكورسيزي قد قدم، سينمائياً، واحدة من المرافعات الاولى ضد الهيمنة التلفزيونية على الجمهور، في "ملك الكوميديا"، فإنه لم يكن أبداً ولن يكون واحداً من المخرجين الذين سيكرهون العمل للشاشة الصغيرة. من هنا فإنه، إن كان قليل العمل للتفزيون فإن هذا ليس وليد موقف بقدر ما هو وليد الظروف وانهماكه، ليلاً نهاراً، في الغرق في السينما والتفكير فيها. ومع هذا، ان حسبنا اليوم رصيده "التلفزيوني" سوف نجده مرضياً ومتنوعاً: بين أفلام دعائية، وكليبات غنائية وما الى ذلك. في المقابل يبدو عدد أعمال "الدراما" المصنوعة للتلفزيون لديه ضئيلاً، ومن هنا أهمية هذا الفيلم الذي يمثل محاولته الوحيدة للمساهمة في برنامج تلفزيوني طويل وتعددي انتجه صديقه ستيفن سبيلبرغ، وغالباً ما كتب له القصة بنفسه وهو برنامج "حكايات مذهلة" الذي حملت حلقاته تواقيع بعض اهم المخرجين السينمائيين الاميركيين على اية حال.

يدور الفيلم الذي استعان سبيلبرغ وسكورسيزي بجوزف مينيون، كاتب "بعد الدوام" لكتابة السيناريو له، من حول مؤلف لأفلام الرعب لا يؤمن، هو، أصلاً بالظواهر الخارقة للطبيعة، لكنه مع هذا يبدأ ذات لحظة بالوقوع في الفخ الذي ينصبه، بأعماله، للآخرين: يبدأ بالتحول الى ضحية لرؤى لا يبدو قادراً على شرحها أو تبرير وجودها، ومنها انه بات في كل مرة ينظر فيها الى المرآة، اية مرآة، او حتى الى أي مسطح مصقول بشكل جيد، يرى طيفاً وحشياً، يشعر انه أناه الآخر.

لقد حقق هذا الفيلم التلفزيوني، ضمن اطار برنامج سبيلبرغ، نجاحاً طيباً، لكنه لم يكن مغرياً لسكورسيزي كي يقرر تكرار التجربة، حتى وان كان الانتاج – والموضوع بالتالي – قد أتاحا له ان يضع كثيراً من حسه السينمائي في العمل: كأن يصور، مثلاً، بمقياس ١/٣٣ السينمائي، وأن يدمج في بعض مشاهد الفيلم لقطات من فيلم "داء الزومبي" لجون جيلنغ (١٩٦٦).

صور سكورسيزي هذا الفيلم في ماليبو بكاليفورنيا، في الوقت نفسه الذي كان فيه يشتغل جدياً على إنجاز السيناريو لـ "لون المال" والتحضير لتصويره.

# «لون المال» (١٩٨٦)

THE COLOR OF MONEY

**إخراج**: مارتن سكورسيزي

**سيناريو**: ريتشارد برايس عن رواية لوالتر تيفيس

**تصوير**: مايكل بالهاوس - مونتاج: تيلما شونماكر (١١٩ دقيقة)

**تمثيل**: بول نيومان - توم كروز

❖ سكورسزي: اتصل بي بول نيومان عالم ١٩٨٤ وكنت في لندن ليسألني عما إذا كنت أهتم بمثل هذا المشروع. أجبته "طبعاً... لكني أحب أن أشاهد السيناريو أولاً". فأرسل الي سيناريو كتبه داريل بونيسكان لم يكن في الحقيقة أكثر من سلسلة من المواقف الموصوفة أدبياً. بل إن الدقائق العشر الأولى من الفيلم بدت متداخلة في بعضها البعض، ولم يبد العمل لي مثيراً. إضافة الى هذا كان والتر تيفيس بدوره قد كتب تتمة لفيلمه القديم "المحتال"، وتحديداً في عنوان "لون المال". هذا السيناريو بدا لي أشبه بدراسة نفسية للشخصيات. في السيناريو لا تحدث أمور كثيرة، لكن فيه على الأقل قصة حب جميلة. وبالصدفة المحزنة مات تيفيس في اليوم نفسه الذي تسلم فيه ارفنغ آكسلراد نسخ المطبعة من روايته هذه. وفي الحقيقة أن السيناريو مختلف كلياً عن الرواية ولكن كان ثمة فيما بينهما عنصر مشترك اجتذبني: حيث أن "اد السريع" لم يكن قد لمس عصا بليار طوال أكثر من عشرين سنة. ومع هذا فإن هذا الشخص لاعب حقيقي.. كان قد جرب حظه في مدينة أخرى. ان اللعب يسري في دم إد، وهو لم يبرأ من حب

اللعب طوال كل ذلك الوقت، خصوصاً أن جورج سي. سكوت كان قد قال له في نهاية الفيلم السابق: "في المرة المقبلة سوف نكسر لك ساقيك". والحقيقة أن المرء لا يمكنه أن ينكر أبداً ما هو عليه، الى هذا الحد على الأقل. المهم انني في النهاية التقيت بول نيومان في نيويورك. وعلى الفور أحسست انه يحيّرني: هاكم شخص بلغ الستين من عمره ولا يكف عن التحسن مع مرور السنوات. بل انه يمارس سباق السيارات مع انه لا يربح أبداً... لأنه عاجز عنً الانتصار على أبطال الرياضة العالميين. لقد رغبت حقاً في معرفة السبب الذي يجعله يجازف في خوض السباق مع انه أبداً لن يكون الرقم واحد. هو لم يجبني على هذا السؤال بيد انني أدركت على الفور ان هذا هو السؤال المفتاح لفهم شخصية ادي فلسون. بل ان هذا هو الدافع الذي جعلني أطور فكرتي الخاصة عن هذه الرواية.. حتى وإن كنت قد استعنت بكاتب سيناريو آخر هو ريتشارد برايس.

لقد قيل دائماً عن فيلم "المحتال" لروسن (الجزء الأول من "لون المال") انه أشبه بفاجعة اغريقية تدور أحداثها في صالات البليار. وفي الحقيقة أنا معجب كل الإعجاب بهذا الفيلم الذي حققه روبرت روسن.. انه فيلم رائع من الناحية البصرية، لكن الحوارات الطويلة التي تنطقها الشخصيات والأحكام الأخلاقية التي لا يكفون عن إطلاقها على تصرفاتهم، تبدو لي قديمة جداً تجاوزها الزمن. وأنا على يقين من أنها لا تمت بأية صلة الى أسلوب لاعبي البليار.. وأقله في زمننا هذا. بالنسبة الي ينتهي ذلك الفيلم حين يكتب بيبرلوري على المرآة قبل انتحاره: "فاسدون، منحلون، مشوهون".. بعد هذا يصبح كل شيء في الفيلم حشواً لا معنى له. أما أنا، بالنسبة الى فيلمي فلقد تساءلت دائماً عما إذا لم يكن علي أن أدفع الفيلم كلياً في اتجاه درامي. لكني في النهاية قررت شيئاً آخر تماماً، من ناحية كي أكون أكثر واقعية ومن ناحية ثانية كي يكون الفيلم مرتاحاً أكثر مع شخصياته. ذلك أن المسألة هي، في "لون المال" قبل أي شيء آخر مسألة علاقة أب بإبنه (علاقة أبوية).. لكنها منظور اليها من وجهة نظر "الأب" طبعاً. إذ ان هذا "الأب" يأخذ الابن العجائبي تحت جناحيه، ليعلمه كيف يفسد موهبته

ويحرفها. غير أن الأدوار تنعكس في منتصف الفيلم، حيث أن ادي لفرط ما يمارس شغفه بلعب البليار، بالواسطة، يترك نفسه فريسة لإغراء اللعب،ويستعيد علاقته الجدية به...

❖ من المعروف أن الفيلم "لون المال" الذي حقق بعد أكثر من عقدين من فيلم "المحتال" لروبرت روسن، هو تتمة روائية لهذا الفيلم، حيث انه يرينا ادي نلسون، الملقب بـ "ادي السريع" والذي كان في الفيلم الأول لاعب بليار محترف يقوم بخوض المباريات المغشوشة لتحقيق مكاسب غير متوقعة من المراهنات، يعود الى ساحة اللعب من جديد، ولكن عن طريق اللاعب الشاب فنس لوريا، الذي تصحبه دائماً صديقته كارمن، (توم كروز وماري اليزابيث ماسترنطونيو).. حيث أن لوريا يتمكن من إقناع ادي بأن يكون مدربه ووكيل أعماله ومسؤول المراهنات عن لعبه ومبارياته. ومن هنا يصبح الفيلم كله فيلماً عن مسيرة الثلاثة والمباريات التي يخوضونها والأرباح التي يحققونها، ناهيك بالصراعات فيما بينهم. حقق هذا الفيلم منذ عروضه الأولى، سنة ١٩٨٦، أرباحاً لا بأس بها، ساهم فيها وجود بول نيومان، كما انه كان واحداً من أول الأفلام التي حققت لتوم كروز انطلاقته الحقيقية العالمية الأولى.

# دعاية آرماني١ (١٩٨٦)

ARMANI١

# دعاية آرماني٢ (١٩٨٨)

ARMANI٢

# صنع في ميلانو (١٩٩٠)

MADE IN MILAN

❖ منذ أواسط سنوات الثمانين من القرن العشرين جمعت بين مارتن سكورسيزي ومصمم الأزياء الايطالي الشهير جورجيو آرماني، صداقة وإعجاب، حيث منذ أول لقاء بينهما في احدى المناسبات الهوليوودية ابدى آرماني بمواطنه السابق، سكورسيزي اعجاباً وراح يحدثه عن كيف اثرت فيه بعض افلام المعلم. وكان اللقاء مناسبة طلب خلالها المصمم من المبدع النيويوركي ان يحقق له شريطاً دعائياً لـ "الماركة" التي اسسها. ففعل لينتج عن هذا فيلم في ثلاثين ثانية، بالأسود والأبيض بث طوال شهورعلى شاشات صغيرة كثيرة. ولقد لفت الفيلم الأنظار حقاً، الى درجة ان آرماني عاد بعد سنتين ليطلب من سكورسيزي ان يعيد التجربة في فيلم دعائي ثان طوله هذه المرة ٢٠ ثانية.

مع الفيلم الثاني اكتفى سكورسيزي بهذا القدر، على رغم إلحاح آرماني عليه. وإذ رأى هذا الأخير استحالة ان يقنع المخرج بتكرار التجربة اقترح عليه مشروعاً آخر هو ذاك الذي أسفر عن فيلم "صنع في ميلانو" (٢٧د.) وهو فيلم كتب له السيناريو جاي كوكز وصوره نستور المندروس، وولفته تيلما شونماكر. هذا الفيلم لم يأت دعائياً هذه المرة على رغم دورانه من حول جورجيو آرماني. ذلك ان المشروع قام على جولة في ميلانو، مدينة آرماني، تقوم بها كاميرا سكورسيزي، مع آرماني نفسه، الذي يروي طوال الوقت علاقته بالمدينة وتفاصيل حياته اليومية فيها بين حياته الخاصة ومكاتبه ومحترفاته، في الوقت نفسه الذي يقدم فيه الى المتفرجين مجموعته الجديدة.

❖ في عام ٢٠٠٥، سيعود مارتن سكورسيزي الى "الفيلم الدعائي" في عمل من انتاج "أميركان اكسبرس" قام فيه (خلال دقيقة ونصف الدقيقة)، مع روبرت دي نيرو، بتقديم نوع من البورتريه لتكوّن مدينة نيويورك، منذ بدايات الهجرة اليها، حتى ولادة البطاقات الائتمانية.

## « باد » (١٩٨٧)

BAD

## « مكان ما اسفل النهر المجنون » (١٩٨٨)

SOMEWHERE DOWN THE CRAZY RIVER

❖ هذان الكليبان — اللذان نتحدث عنهما بشكل أكثر تفصيلاً في الفصل الخاص بـ "سكورسيزي والموسيقى" من هذا الكتاب، حققهما المخرج تباعاً عامي ١٩٨٧ و١٩٨٨، في وقت كان يمضي فيه وقته في انتظار البدء في تصوير "آخر إغواء للمسيح". بلغ طول "باد" ١٦ دقيقة، فيما يصل طول "مكان ما اسفل النهر المجنون" اربع دقائق و٥٢ ثانية. الاول كان الأكثر نجاحاً (بل ربما يعتبره كثر من النقاد واحداً من انجح الكليبات الغنائية في تاريخ هذا النوع). وهو، بالطبع يصور اغنية مايكل جاكسون الشهيرة BAD. ولقد وفر له سكورسيزي والمنتجون امكانات مدهشة: سيناريو حقيقي لريتشارد برايس، تصوير من مايكل تشايمان، مونتاج لتيلما شونماكر، إضافة الى ان مايكل جاكسون شارك شخصياً في تصميم الرقصات... ناهيك بأن ممثلين معروفين حضروا في الكليب الى جانب جاكسون: وسلي سنايبس، ريبيكا فلاك، اضافة الى والدي سكورسيزي تشارلز وكاترين (كعابرين في الطريق).

❖ أما الفيلم الآخر، فكان عبارة عن فيديو كليب لأغنية مشهورة لروبي روبرتسون، كتب له المعالجة السينمائية مارتن سكورسيزي بنفسه وصوره مارك بلامر.

# « آخر اغواء للسيد المسيح » (١٩٨٨)

THE LAST TEMPTATION OF CHRIST

**إخراج:** مارتن سكوسيزي
**سيناريو:** بول شرايدر عن رواية بنفس الاسم للكاتب اليوناني نيكوس كازانتزاكيس
**تصوير:** مايكل بالهاوس – مونتاج تيلما شونماكر (١٦٣ دقيقة)
**تمثيل:** ويليام دافو – هاريخ كايتل – فيرنا بلوم – باربارا هارشي.
صور الفيلم في المغرب.

❖ سكورسيزي: سمعت للمرة الأولى بكتاب كازانتزاكيس هذا، حين كنت لا أزال طالباً في جامعة نيويورك. لاحقاً كانت باربارا هارشي ودافيد كارادااين، من أهدياني نسخة من الكتاب عند نهاية تصوير فيلم "برتا بوكسار" (١٩٧٢). في ذلك الحين كان هناك في الولايات المتحدة الأميركية عودة مدهشة الى التجديد الروحي، وتراءى لنا أن تحقيقنا لفيلم ينطلق من الرواية سيجعلنا نسير في ذلك الاتجاه التجديدي. ومع هذا استغرقتني قراءة الكتاب بضع سنوات – لقد أحببته الى درجة انني لم أعد أطيق الانتهاء منه -.. لكنني لم أتصور النهاية إلا حين زرت الاخوين تافياني خلال تصوير فيلهما "المرج" في فلورنسا، سنة ١٩٧٩.

لقد وجدت، إذا، أن تصوير المسيح على هذا النحو، أي التركيز على الجانب الإنساني في شخصيته من دون إنكار طبيعته الإلهية، يتناسب تماماً مع ما أفكر فيه. بالنسبة الي لم يكن جانبه الإلهي يتفهم دائماً ماذا يريد جانبه الإنساني أن يفعل: وكيف سيكون له أن يتبدل وينتهي به الأمر الى التضحية بذاته على الصليب (...). في النهاية كتب شرايدر النسخة الأولى من السيناريو، في وقت كان لا يزال فيه تحت تأثير موت

أمه، ومن هنا طلع العمل بين يديه مؤثراً (...) ثم كانت النسخة الثانية التي أعطيتها للمنتجين أروين فنكلر وبوب شارتوف. في البداية عرض العمل على يونايتد أرتست، كما أعتقد، فرفضته.. ثم وقعت باراموت العقد (...).

في البداية تفحصنا أماكن التصوير في فلسطين.. لكننا في النهاية فضلنا القرى المغربية القديمة.. لكن هذا كله لم يسفر عن تصوير الفيلم، حتى وان كنا قد وزعنا الأدوار وضبطنا الميزانية التي حددت بـ١٢ مليون دولار.

من هنا، طوال سنة ١٩٨٣، أعدت الاشتغال على السيناريو، محاولاً العثور على التمويل اللازم، الذي كانت الاستديوهات قد تراجعت فيه. وطوال سنة ١٩٨٥ راح عدد كبير من الأشخاص يحاولون العثور على تمويل، ومن بينهم وزير الثقافة الفرنسي، في ذلك الحين جاك لانغ، والمنتج أومبير بالزان، والسينمائي اللبناني مارون بغدادي. وقال لي هذان انه يمكن تصوير الفيلم في مصر بكلفة لا تزيد عن ٥ ملايين دولار (...).

في نهاية الأمر صور الفيلم في المغرب. وكان إنجازه واحدة من أقسى التجارب التي مررت بها من الناحية الجسدية البحتة. لكنني في النهاية أدركت انني قد صورت الفيلم بقدر كبير من الحب والمتعة.

❖ يروي هذا الفيلم، كما نعرف، جزءاً أساسياً من تاريخ السيد المسيح، النجار الناصري الذي بدأ شبابه في صناعة الصلبان التي يستخدمها الرومان في عقاب المجرمين والخارجين على السلطة. وصولاً الى صلبه هو نفسه بعد ان جاء الوحي الإلهي، وبعد أن عاش حياة شديدة الاضطراب. صوّر الفيلم حياة السيد المسيح، من وجهة نظر الكاتب اليوناني، الذي كان كتابه حين صدر للمرة الأولى، سنة ١٩٥٣، قد أثار قدراً كبيراً من السجال ومنع في عدد من البلدان. كذلك كانت حال الفيلم، حيث هوجم بعنف حيثما عرض.. بل ألقيت في باريس قنبلة في الصالة التي كانت تعرضه. غير ان هذا لم يدفع سكورسيزي، وهو الكاثوليكي المؤمن، الى إنكار الفيلم أو إعلان ندمه على تصويره. و "آخر أغواء للسيد المسيح" من دون أن يعتبر تحفة كبرى في مسار سكورسيزي السينمائي، يُنظر اليه على انه الفيلم الذي عبر فيه سكورسيزي، أفضل تعبير عن طريقته في إيمانه، إيمان مطلق بالسيد المسيح، وشكوك حول الروايات التاريخية.. إضافة الى التركيز على إنسانية هذا السيد.

# « دروس الحياة » (١٩٨٩)

LIFE LESSONS

كورسيزإخراج: مارتن سي

سيناريو: ريتشارد برايس

تصوير: نستورا لمندروس – مونتاج: تيلما شونماكر (٤٤د.)

تمثيل: نيك نولتي – روزانا آركيت – باتريك اونيل

❖ سكورسيزي: كما تعرفون، الجزء الذي حققته من "حكايات نيويوركية" في عنوان "دروس الحياة" مستوحى، أصلاً، من موضوع مجابهة بين فنانين كنت قرأته لدى دوستويفسكي. وكان الأمر بالنسبة الي مشروعاً قديماً أردت ان أحققه دائماً. بل تحديداً منذ قرأت روايته "المقامر" سنة ١٩٦٨، ثم منذ جعلني صديقي جاي كوكس، اكتشف يوميات أبوليناريا سوسلوفا، التي كانت ربيبة الكاتب وعشيقته، إضافة الى قصة كانت ابوليناريا نفسها كتبتها حول الكاتب وعلاقته بها. عندما قامت تلك العلاقة بينهما كانت ابوليناريا تحت سن الخامسة والعشرين، ما يجعلها جديرة بأن تكون ابنته. وهو إذ وافاها ذات يوم الى باريس لتمضية الاجازة معها، اكتشف هناك انها مغرمة بآخر، هو طالب اسباني يعيش في العاصمة الفرنسية، كما اكتشف ان هذا الطالب يخونها مع فتاة أخرى. على رغم ذلك كله قبل دوستويفسكي السفر برفقتها وان يبقي علاقته معها افلاطونية. غير انه خلال الليل كان يأتي ليبكي وراء باب غرفتها. فكانت تسمح له بالدخول والجلوس قربها على السرير، اما

حين كان يحاول تقبيل قدمها فكانت تطرده فوراً. وهو، حين لم يكن يجد لذة في هذا النوع من التعذيب، كان يقصد صالات القمار ليمعن في تعذيب نفسه وتدميرها. لاحقاً، بعد ان قطع علاقته بها، تمكن من وصف تلك التجربة في "المقامر"، النص الذي كتبه خلال ايام قليلة لمجرد ان يعود عليه بمال يفي به بعض ديونه. في اختصار اذاً، من اجل "دروس الحياة" استعنا بعناصر من "المقامر" وكذلك بأجزاء من "يوميات ابوليناريا" التي هي الوجه الآخر لـ "المقامر". اما فكرة نقل الاحداث الى عالم الرسم، فكانت من ريتشارد برايس، الذي كنت دعوته لمشاركتي كتابة السيناريو، بعد تجربتنا الكتابية الناجحة معاً، في "لون المال". وبرايس حافظ على فكرة الثلاثي العاشق، لكنه نقل الاَحداث الى نيويورك اليوم، والى عالم الرسامين الذي بدا لنا، من الناحية البصرية أكثر جاذبية من عالم الكتّاب. ولهذا بنينا محترف ليونيل، الذي تدور الاحداث فيه في مستودع قديم يوجد في ايست فيلادج، على بعد امتار من اليزابيت ستريت حيث ترعرعت، وفي مواجهة المصبغة التي كان والدي يعمل فيها حين كان بين التاسعة والعاشرة من عمره، حيث لم يكن مطلوباً منه إلا ان يسلم الثياب الى اصحابها. في الحقيقة انني لم أكن راغباً في تصوير الفيلم داخل ستديو.. بل حريصاً على أن يرى الجمهور عبر النافذة ما يمثل المدينة: المدينة الحيوية والحية، وليس المدينة المرسومة على القماش.

❖ يمثل فيلم سكورسيزي المتوسط هذا، جزءاً من فيلم ثلاثي المواضيع والمخرجين هو "حكايات نيويوركية"، أما الجزآن الآخران فكانا "الحياة من دون زوي" لفرانسيس فورد كوبولا، و "عقدة أوديب" لوودي آلان. والشخصيتان المحوريتان في الفيلم هما الرسام المكتهل نيك نولتي والرسامة الشابة سوزانا آركيت، التي يغريها نولتي بأن يجعل منها مساعدته في الرسم حتى تصبح عشيقته. والحال انه اذا كان لنا ان نقارب بين هذا الفيلم، وبين عمل آخر، لسكورسيزي، فإن العمل الذي سيخطر أولاً في البال هو "نيويورك نيويورك"، ولا سيما في مجال تصوير المنافسة الداخلية والحادة، والمدمرة، بين فنانين.

# « فتيان طيبون » (١٩٩٠)

GOOD FELLAS

إخراج: مارتن سكورسيزي

سيناريو: م. س. ونيكولاس بيليجي عن كتاب بالعنوان نفسه لبيلجي

تصوير: مايكل بلهاوس – مونتاج: تيلما شونماكر (١٤٦ دقيقة)

تمثيل: روبرت دي تيرو – راي ليوتا – جوبيتشي

❖ سكورسيزي: كنت أعرف منذ زمن طويل انني ذات يوم سوف أعود أدراجي الى الوراء، أي الى فيلم "شوارع خلفية". وتأكدت من هذا حين اشتريت كتاب نيكولاس بيلجي "الفتى الحكيم" وهو بعد في المطبعة، بعد أن قرأت عنه ملخصاً واعداً. قرأته دفعة واحدة... وشعرت من فوري انه النص الأكثر أصالة وصدقاً الذي قرأته في حياتي حول هذا النمط من البيئات. ومن فوري وقعت في غرام اللهجة اللامبالية، القوية المتماسكة التي يروي بها هنري هيل حكايته بكل عجرفة. حدث ذلك في شيكاغو، حين كنت أنجز "لون المال". من فوري اتصلت ببيليجي لأعلمه عن رغبتي في تحقيق فيلم انطلاقاً من كتابه، فاعلمني أن أرفن ونكلر، منتج اثنين من أفلامي السابقة هما "نيويورك... نيويورك" و "الثور الهائج" وضع يده على الكتاب أولاً... وكان هذا مناسباً لي طبعاً. ولعل أكثر ما أحببته في هذا المشروع هو البنية التعددية للنص المروي على لسان عدة شخصيات. إذ عبر هذه البنية يبدو واضحاً لنا كيف أن هذا التنظيم الإجرامي يشتغل على كل المستويات، خصوصاً أن التركيز هنا هو على ما هو يومي، لا على تبادل الخناقات

أو إطلاق النار. لسنا أمام عمل يشبه "العراب" هنا، بل أمام أشخاص عاديين حدث لهم أن كانوا رجال عصابات... ونحن أمام حكايتهم نستعرض بالتفصيل الطريقة التي يزدهرون بها، والأماكن التي يرتادونها، وأوضاع زوجاتهم وعشيقاتهم، بل حتى شؤون الترفيه عنهم... ثم خاصة العمل الذي يتعين عليهم القيام به كي ينجحوا ويزدهروا. ان الناس يتصورون عادة أن رجال العصابات يمضون أيامهم وهم يدورون ويتجولون من دون أن يفعلوا أي شيء. لكنهم في الحقيقة يفعلون الكثير. ان عليهم أن يجمعوا المال كي ينفقوه، وهم لهذا يشتغلون بجهد يفوق الجهد الذي يبذله أي موظف مكتب. انهم، كما يقول واحد منهم، جو بوتو، يهلكون في العمل الذي لا يتوقف لديهم أبداً.

ان النص هو، في الدرجة الأولى، نص نيكولاس بيليجي، غير أنه كان يتعين علي طوال الوقت ان أعيد تفسيره دون هوادة، وخصوصاً خلال جلسات الكتابة، من الناحية البصرية. وهذا الفيلم اتخذ شكله البصري منذ البداية على الورق، حيث كانت كل التفاصيل واضحة وودية. من هنا أصريت، وللمرة الأولى منذ "شوارع خلفية" على أن يذكر اسمي في عناوين الفيلم بوصفي، أيضاً، مشاركا في كتابة السيناريو. ولعل المهمة الأولى التي آليت على نفسي القيام بها، كانت العثور على الزاوية المختلفة، نسبياً عما في النص، التي يتوجب علي أن انطلق منها كي أرصد هذا العالم. لذا كان علي أن أحدث تجديداً حقيقياً في الأسلوب. ولقد كان منطلقي في هذا سؤالا طرحته على نفسي منذ البداية: لم لا أعالج الموضوع بأسلوب وثائقي، كأنني أصور فيلماً وثائقياً إنما انطلاقاً من "ميزانسين" موضوع مسبقاً؟ يجب أن يكون الأمر كأننا نتابع يوميات هؤلاء الأشخاص بكاميرا مقاس ١٦ ملم، خلال عشرين سنة أو خمس وعشرين سنة من حياتهم. في مثل هذه الحال ستكون لدينا حرية العمل الوثائقي الذي يصف الحياة، حيث لا يعود من الضروري لنا أن نقول كل شيء ونصور كل شيء. بل يمكننا ان نشتت النص نشظّيه، بأن نقفز من مرحلة الى أخرى، عبر استخدام الرواية من خارج الصورة. هناك شخصيات كثيرة؟ لا يهم. لن يكون في وسعنا ذكر كل الأسماء؟ لا يهم. سنضيع ويضيع المتفرج معنا بعض الشيء؟

لا يهم. المهم، في نهاية الأمر، هو استكشاف أسلوب حياة من شتى أطرافه وتفاصيله، ما يعني أن نعيش وسط هذه البيئة يوماً بيوم.

بالنسبة الي، لم يكن هذا عالماً أعرفه بالتفصيل، معرفتي بعالم "شوارع خلفية"... حيث ثمة أحداث عديدة موجودة في الفيلم وسبق لي أنا نفسي أن عشتها كما هي، او عاشها أصدقاء لي. أشخاص "فتيان طيبون" جدد علي لا أعرفهم عن قرب، خصوصاً أن أحداث هذا الفيلم تدور خارج مانهاتن، في بروكلن وكوينز ولونغ آيلند. انه عالم مختلف تماماً. لكني في المقابل كنت أعرف جيداً، الذهنيات والمواقف والانفعالات والأخلاقيات، وربما غيابها كلياً.

❖ نعرف أن هذا الفيلم، الذي يعتبر واحداً من أجمل وأقوى أفلام سكورسيزي، الى جانب "سائق التاكسي" و "الثور الهائج"، مأخوذ عن الحكاية الحقيقية التي كتبت عن حياة هنري هيل، الذي كان واحداً من أعضاء المافيا النيويوركية، قبل أن "يتوب" ويعترف للشرطة بكل شيء، ما أدى الى القبض على عدد كبير من رفاقه من رجال العصابات، فيما اختفى هو عن الأنظار ليعيش في حماية الشرطة النيويوركية تبعاً لبرنامج حماية الشهود. ولقد حقق الفيلم نجاحاً متوسطاً من ناحية إقبال المتفرجين، لكنه عاد ليعيش حياته ويصبح واحداً من الأفلام الكلاسيكية والمرجعية في تاريخ السينما الأميركية. والحقيقة أن هذا الفيلم الذي غالباً ما يذكر في كل مرة يجري فيها الحديث عن أفلام العصابات، الى جانب "العراب" و "سكارفاس"، لم يهتم فيه سكورسيزي بالأحداث ولا بخيانة هيل لرفاقه، قدر اهتمامه بتصوير عالم شديد الخصوصية وشديد الغرابة، و علاقة هذا العالم، مع الشخصيات التي تعيش فيه، الى درجة أن المتفرج، وفي لحظات عديدة من الفيلم، قد ينسى أن الأشخاص الذين يتحركون أمامه على الشاشة، رجال إجرام ومهربون وناشرون للمخدرات، فيتعاطف معهم، كما يحدث بالنسبة الى أفلام الملاحم العائلية، وفي بعض الأحيان كان هذا مأخذاً أساسياً على سكورسيزي الى درجة أن الفيلم وصف باللاأخلاقي، من لدن بعض الروابط والجمعيات المسيحية المتشددة وجمعيات مكارم الأخلاق.

# «كيب فير» (١٩٩١)

## CAPE FEAR

**اخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** وسلي سترايك عن رواية لجون ماكدونالد

**تصوير:** فريدي فرانسيس – مونتاج: تيلما شونماكر (١٢٨د.)

**تمثيل:** روبرت دي نيرو – نيك نولتي – جيسيكا لانغي

❖ سكورسيزي: حين حققت "كيب فير" لم أكن أريد أن أنسف هذا النوع السينمائي (نوع الرعب والتشويق الأسود) بقدر ما كنت أريد أن أوسع من آفاقه. كنت أريد أن أرى الى أي حد يمكنني ان اصل من دون ان انسف فكرة التشويق نفسها. كذلك كنت أريد أن أدمج في النوع عناصر كانت تهمني أكثر منه بكثير. بيد أن ما يعقد كل شيء في النهاية انما هو احساسك ان لديك مسوؤليات تجاه الجمهور. الجمهور ينتظر منك ان تنقل اليه مشاعر قوية، لأن هذا هو جوهر هذا النوع من السينما. لا مجال لأنكار هذا عليه، لكن ثمة طريقة ما يمكن العثور عليها للوصول الى حل وسط. في هذا الاطار يتعين العمل ضمن سياق معين، لا خارجه، وهنا تكمن المعضلة الرئيسة... كما في لعبة الشطرنج. بالنسبة الي كانت تلك هي المرة الاولى التي ادنو فيها من هذا النوع. ومن هنا فإن ذكرى كبار معلمي هذا النوع التشويقي، من أمثال ألفريد هتشكوك كانت تثير رعبي. والحقيقة انه لو كان هتشكوك هو الذي حقق الفيلم الاصلي الذي كنت انا في "كيب فير" احققه من جديد، لا جاك لي.

تومبسون، مخرج الفيلم القديم، لما أقدمت على المشروع اطلاقاً. هل تراني ترددت طويلاً قبل القبول؟ في الاصل كان دي نيرو هو الذي يريد الفيلم.. ذلك ان دور ماكس كادي فيه اثاره كثيرة... هو الذي كان يرى جيداً ما في المشروع من امكانات. لذلك طلب مني هو وستيفن سبيلبرغ ان أقرأ السيناريو حين كنت منهمكاً في تصوير "فتيان طيبون". قرأته وأعدت قراءته ثلاث مرات. لكني في كل مرة كنت أكرهه أكثر وأكثر.. خصوصاً ان العائلة السعيدة في السيناريو، كانت عبارة عن كليشيه آت من افلام ماء الورد التقليدية. بدت لي أسرة آتية من المريخ، ومن هنا فإن تعاطفي الفوري ذهب الى المجرم ماكس كادي، لا الى العائلة الضحية. قلت في نفسي: اجل.. فليخلصنا ماكس من هذه العائلة املقدسة! امام نظرتي الغريبة هذه الى السيناريو، والتي حدت بي الى رفض الفيلم، الح علي بوبي وسبيلبرغ بقوة قائلين: "اذا كنت لا تحب السيناريو لم لا تغيره؟ لم لا تعيد كتابته من جديد؟". وهذا ما فعلته بادئاً من نقطة الصفر، مع الكاتب وسلي سترايك. لقد أحدثنا تبديلاً في ٢٤ موقعاً من مواقع السيناريو قبل أن نبدأ في تصوير اللقطات الاولى!

في الحقيقة ان تلك العائلة التقليدية، كما كانت مرسومة في السيناريو بدت لي ملائمة، أكثر، لأفلام سبيلبرغ.. فهو، وليس انا، من يعرف كيف يصور العائلات السعيدة! ولنتذكر هنا ان الفيلم القديم الذي حقق سنة ١٩٦٢، كان يحمل نظرة شديدة التقليدية – تعود الى سنوات الخمسين – الى السعادة العائلية الاميركية التقليدية. اما انا فإنني لم أكن أرى سوى ضرورة ان تكون نظرتي الى العائلة اكثر واقعية وحداثة، أي اكثر عنفاً من الناحية العاطفية. ومن هنا فإن رؤيتي استقرت على ان المحامي العام سام بودين (نيك نولتي) كان قد تناسى واقعة شديدة الاهمية خلال المحاكمة. وان تناسيه هذا هو الذي يجعل ماكس يرى انه قد غدر به. ماكس يعتبر نفسه، اذاً، ضحية.. شخصاً مضطهداً يريد الآن ان يحقق العدالة لنفسه بنفسه بعد ان عوقب طويلاً، بسبب ما فعله سام. من هنا بدلاً من الهجوم الجسدي على سام وعائلته قصد الانتقام، نراه يلجأ الى التلاعب

بالجميع.. انه يتسلل الى داخل العائلة مقسماً اياها حتى يتمكن من السيطرة عليها محققاً انتقامه.

❖ كما بتنا نعرف الآن، ليس "كيب فير" سوى اعادة انتاج لفيلم جاك لي. تومبسون، بنفس العنوان، الذي يعود الى عام ١٩٦٤. وكان فيلم سكورسيزي الجديد هذا، سابع تعاون بينه وبين روبرت دي نيرو. وهنا يخبرنا سكورسيزي مرة أخرى، أن دي نيرو كان هو صاحب الفكرة، وانه لم يحقق الفيلم إلا بناء على إلحاحه، ما جعله – عملياً – في موقع القادر على احداث تبديلات نالت – على اية حال – رضى دي نيرو، الذي صار في امكانه هنا، مع تعديلات سكورسيزية اساسية في رسم الشخصية التي يلعبها في الفيلم (ماكس كادي)، ان يستعيد قوة أدائه، وصولاً الى ذروة كان حققها في فيلميه السابقين مع سكورسيزي "الثور الهائج" و "فتيان طيبون". مهما يكن من أمر فإن "كيب فير"، الذي سيحقق من النجاح التجاري ما كان أي فيلم من أفلام سكورسيزي قد عجز عن تحقيقه في الماضي، بل سيبقى مع الثمانين مليون دولار التي حققها واحداً من أكثر افلام سكورسيزي مدخولاً حتى "المرحلّون"، رشح لجائزتي اوسكار (لم يفز بأي منهما)، لكنه ظل يحتل مكانة فريدة في تاريخ مخرجه، مكانة تضعه في خانة واحدة مع افضل افلام هتشكوك، كما تضعه في صف واحد، بالنسبة الى النقاد والمؤرخين، مع فيلم تشارلز لوتون الوحيد "ليلة الصياد". وبقي ان نعيد التذكير هنا بأن سكورسيزي، أصر عند اختيار ممثلي الفيلم، ان يقوم، ولو بدورين صغيرين فيه، الممثلان المخضرمان روبرت ميتشوم وغريغوري بيك، اللذان كانا بطلا الفيلم في نسخة عام ١٩٦٢. ولقد بدا هذا الأمر اشبه بتحية الى الفيلم القديم، كما اشبه بتحية الى عملاقين من هوليوود كثيراً ما ابدى سكورسيزي احترامه لهما.

# «سن البراءة» (١٩٩٣)

THE AGE OF INNOCENCE

**إخراج**: مارتن سكورسيزي
**سيناريو**: جاي كوكس وم. معاً. عن رواية اديت وارتون
**تصوير**: مايكل بالهاوس – مونتاج: تيلما شونماكر (١٣٨ دقيقة)
**تمثيل**: دانيال داي لويس – واينونا رايدر – ميشال بفايفر

❖ سكورسيزي: نعم.. للوهلة الأولى يبدو فيلم "زمن البراءة" منتمياً الى عوالم جيمس آيفوري... ولكن في العمق يمتلئ هذا الفيلم بكل المواضيع التي تشغل بالي في كل أفلامي، اي المواضيع التي تجتذبني منذ أكثر من ربع قرن: الدين، الرغبة، والاتخاذ العنيد بشيء ما.. إضافة الى استحالة إرضاء هذا الاستحواذ. والحقيقة أن هذا كله يمكنه العثور عليه، باكراً، منذ فيلمي "من الذي يقرع على بابي؟" الذي حققته عام ١٩٦٨. هناك لدينا هاري في كايتل المغرم بامرأة لا يمكنه أن يفهمها أبداً، لأن لكل منهما أسلوب حياة خاصاً به ويختلف عن أسلوب حياة الآخر. وفي "سائق التاكسي" نجد تريفس بيكل مهووساً بامرأة يرغب فيها لكنه لن يحصل عليها أبداً.. انه عاجز عن إطفاء ظمأ رغبته فيها وينتهي به الأمر الى الانفجار. هنا، في "سن البراءة" يتعين على نيولاند آرشر (دانيال داي لويس) ان يختار بين ماي (راينونا رايدر)، التي تعتبر رمز عالم يعرفه جيداً، وبين الين (ميشال بفايفر) التي تمثل عالماً يحلم به. وانطلاقاً من هنا يبدو دماره أكثر رهافة طالما انه مغطى بضروب السلوك الأنيق. وهو في النهاية، بدلاً من أن ينفجر الى خارجه كما حال بيكل، ينفجر الى الداخل.

صحيح، كما تقولون، أن ثمة في هذا الفيلم احتراماً للمواثيق الاجتماعية التي غالباً ما تحرك شخصيات أفلامي مهما كانت طبيعة الوسط الاجتماعي الذي تأتي

منه... وهذا لأن قصة الفيلم، مثلما هي الحال مع قصة فيلم "شوارع خلفية" أو فيلم "فتيان طيبون"، تحدثنا عن طقوس قبلية تستند الى مواثيق الشرف. الفارق يكمن في اننا هنا، بدلاً من أن نموضع الأحداث في "ليتل ايتالي" وأوساطها المنحطة، نموضعها وسط بيئة اجتماعية شديدة المحافظة تنتمي الى القرن التاسع عشر. وهنا لا بد أن أعطيكم أيضاً الحق حين تقولون انني إذ اقتبست رواية اديث وارتون هنا، إنما اهتممت من جديد بالنساء، بعدما غبن طويلاً. وأذكر للمناسبة انه حدث سنة ١٩٧٤، بعد عرض "شوارع خلفية" ان أعطاني جون كالي، أحد مسؤولي شركة "وارنر" سيناريو "أليس لم تعد تعيش هنا" قائلاً لي: "هاك فيلم يتعين عليك تحقيقه، لأن الستديو يعتقد أنك غير قادر ألا على تحقيق أفلام رجالية". وحققت السيناريو، وكان أول فيلم لي أحققه داخل ستديو، ضمن إطار التقاليد الهوليوودية الخالصة. صحيح، هنا، أن الأفلام التي حققتها خلال الحقب الأخيرة كانت أفلاماً تدور أحداثها غالباً في أوساط الرجال.

لم يكونوا بعيدين عن الصواب أولئك الذين قالوا إن "سن البراءة" يذكر متفرجيه بسينما فسكونتي. ذلك أن "الفهد" لفسكونتي يعتبر نموذجاً لهذا النوع من السينما. ولنتذكر هنا ان صالة الطعام شكلت دائماً ديكوراً أساسياً لدى فسكونتي. أما مشهد الأوبرا في فيلمه "الحس" فلا يضاهيه اي مشهد آخر. يبدو للوهلة الأولى بسيطاً، لكنه في الحقيقة مركب ومعقد بشكل لا يصدق. حيث أن أسلوب تأطير الصورة والطريقة التي بها يتحرك الممثلون داخل هذه الصورة تشهدان على حس عميق بتصميم الرقص لدى فسكونتي، وتناسق مطلق بين الصوت والصورة...

❖ بعد سنوات من تحقيق هذا الفيلم، الذي على رغم كل ما يقوله سكورسيزي عنه، يبدو خارجاً عن إطار سينماه ولا سيما من ناحية التموضع الاجتماعي، سوف يبدو المخرج في تحقيقه لـ "عصابات نيويورك" وكأنه يعود الى تعديل الأمور بشكل أو بآخر، حيث يقدم الصورة الأخرى، صورة الحثالة، لمدينة نيويورك وهي في طور تكونها. وهنا لا بد من الإشارة الى أن سمة من أروع سمات هذا الفيلم (أي السمة التي تربطه بـ "سن البراءة") تتمثل في المشهد الذي تنتقل فيه كاميرون دياز، وليوناردو دي كابريو يطاردها، من نيويورك الحثالة، الى شوارع الطبقات العليا، كي تسرق بيت أسرة غنية... حيث يبدو هذا البيت مرتبطاً مباشرة بالبيوت التي تطالعنا في "زمن البراءة".

# « رحلة شخصية مع مارتن سكورسيزي عبر السينما الأميركية » (١٩٩٥)

APERSONAL JOURNEY WITH MARTIN SCORSESE THROUCH AMERICAN MO VIES

**اخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** م. س. ومايكل هنري ويلسون

**تصوير:** جان – ايف اسكوفييه – مونتاج: تليما شونماكر (٢٢٥ د.)

❖ سكورسيزي: عندما عرضت علي القناة الرابعة البريطانية المساهمة في المشروع السينمائي/ التلفزيوني الجماعي، الذي كان في طريقه الى التنفيذ احتفالاً بمئوية السينما، لم أتردد، بل قبلت حتى من قبل أن اعرف أسماء المشاركين الآخرين في المشروع، أي الاشخاص الذين سوف يحققون افلاماً، طويلة أو قصيرة، عن سينمات المناطق الاخرى من العالم. اما العامل الحاسم في قبولي، فكان صفة "شخصية" التي اطلقت على الرحلة. فأنا، قبل أي شيء آخر، مخرج وجزء من تاريخ وحاضر السينما الاميركية التي يطلب الي ان اصور تاريخها. ولست مؤرخاً اكاديمياً وان كان البعد الاكاديمي لا ينقصني. من هنا كان من الضروري لي ان اتشارك في كتابة النص مع صديقي الناقد والكاتب مايكل هنري ويلسون، الذي اعتاد، ومنذ اول افلامي، ان يجري معي حوارات حول الافلام.. وهي الحوارات نفسها التي سوف تجمع لاحقاً لتشكل كتاباًحول سينماي قارنه كثر بالكتاب الذي وضعه فرانسوا تروفو عن حواراته الطويلة مع هتشكوك. المهم، أعطتني القناة الرابعة كل الامكانيات

اللازمة، ما مكنني في هذا الفيلم الطويل والمؤلف من ثلاثة اجزاء من تتبع مسار السينما الاميركية واستعراض بعض ابرز محطاتها. لا أقول اليوم ان هذا الشريط مرجع – حتى وان كانت جهود ويلسون فيه تؤمن هذه الصفة له – لكني أقول انه يمكن ان يشكل مستنداً لمن اراد ان يعرف كيف انظر انا شخصياً الى تاريخ السينما الاميركية خلال اعوامه المئة الاولى.

❖ كما يقول سكورسيزي، هذا الفيلم هو، بشكل أو بآخر، عمل توثيقي يتألف من ثلاثة أجزاء حقق ضمن اطار المشروع الجماعي "قرن السينما" الذي رعاه "معهد الفيلم البريطاني". واللافت في هذا العمل، بعد انجازه ومشاهدته، ان سكورسيزي يطرح فيه اسئلة شديدة الدقة مثل: كيف يمكن متابعة سينما ذات تعبير شخصي في هوليوود التي ينظر اليها كثر على انها المكان الاول في العالم الذي ينتج سينما غير شخصية؟ ان سكورسيزي يقول إن هذا غير صحيح. وان كبار المعلمين عرفوا كيف يخلقون في هوليوود، ورغماً عنها ربما، سينمات شديدة الشخصية، ويتساءل على اية حال: ما هي الاستراتيجيات التي اتبعها كبار المعلمين للوصول الى هذه النتيجة؟ وهم، اذا كانوا – كما ندرك من خلال سير حياتهم ومذكراتهم – قد دفعوا ثمناً لذلك كله ما هو هذا الثمن؟ ان سكورسيزي يقول لنا هنا، وعبر أمثلة عديدة يعبر عنها بمشاهد استعارها من عشرات الافلام الكبرى او الصغرى، الشهيرة او المجهولة، التي نجحت او التي اخفقت، يقول لنا إن السينمائي الاميركي كي يصبح حرفياً في هذه المهنة وربما فناناً حقيقياً فيها، كان عليه دائماً ان يعرف كيف يتحول الى حكواتي وربما ايضاً الى مشعوذ. وفي بعض الاحيان كان عليه، حتى، ان يصبح قاطع طريق، او شخصاً غريب الاطوار فريداً من نوعه يعامل على هذه الشاكلة. وربما لا نكون في حاجة هنا الى القول بأن سكورسيزي "روى" هذا الفيلم بضمير المتكلم، ليس فقط من اجل موضعة نفسه وجهوده السينمائية في اطار المعلمين الكبار الذين يتحدث عنهم، بل – بشكل اكثر خصوصية – من اجل تحمل المسؤولية الكاملة، فكرياً وفنياً وتاريخياً، عن نظرة الى السينما، اذا كانت – بعد كل شيء آخر – تذكر بشيء، فإنها تذكر بما فعله جان – لوك غودار، في الوقت نفسه تقريباً من رواية تاريخ السينما، من وجهة نظر شديدة الذاتية.

# « كازينو »(١٩٩٥)

CASINO

**إخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** م. س. ونيكولاس بيليجي عن كتاب لبيليجي

**تصوير:** روبرت ريتشاردسون – مونتاج: تيلما شونماكر (١٧٧د.)

**تمثيل:** روبرت دي نيرو – شارون ستون – جو بيتشي

❖ سكورسيزي: كنت أنجز فيلم "سن البراءة" حين أعطاني نيكولاس بيليجي مقالاً نشر في إحدى صحف فلوريدا بين ١٩٨٢-١٩٨٣. يتحدث المقال عن المدعو ليفني روزنتال وزوجته جين، وعن العنف الذي كانا يتبادلانه أمام منزلهما، كما عن انحدار علاقتهما الزوجية على مدى ١٥ سنة. وروزنتال كان هو الشخص الذي أدار كازينو "ستار داست" في لاس فيغاس لحساب مافيا شيكاغو. بعد قراءتي المقال أخبرني نيكولاس انه على اتصال معه. صحيح انني لم أكن قد قررت بعد ما الذي سيكون عليه فيلمي التالي، غير انني لم أكن مستعداً لخوض هكذا مغامرة. مهما يكن فإن أول نسخة من السيناريو تعود الى سنة ١٩٩٣. وكان بيليجي كتب نصاً أو نصين قرأتهما في الطائرة فيما كنت متوجهاً الى لندن لحضور عرض "سن البراءة". ثم قررت يوم ٢ كانون الثاني (يناير) ١٩٩٤، ان أحبس نفسي مع بيليجي في فندق دراك الواقع قبالة مكتبي، على أساس أن نبقى هناك حتى تنتهي كتابة السيناريو كلياً (...). ان ثمة في هذا العمل ما لا يقل عن أربع أو خمس حكايات مترابطة فيما بينها. أما ما كان واضحاً بالنسبة الي منذ البداية، فإنما هو صورة الزوجين يتعاركان فوق حشيش حديقة بيتهما الأمامية. ويالها من حكاية عتيقة عتق العالم كله. لقد ورث هذان الجنة – أو، على الأقل ما

خيل اليهما انه الجنة – ثم أضاعاها.. تاركين فرصتهما تفلت من بين أيديهما. لماذا؟ لأنهما تجاوزا الحدود المتاحة. أضاعهما كبرياؤهما، أنانيتهما وطمعهما. وهذا الإفراط كان هو هو إفراط المدينة نفسها. إفراط تلك المرحلة. افراط أميركا سنوات السبعين. ومع هذا فإن المدينة لا تفسر ولا تبرر كل شيء. ذلك أن بذور الدمار كانت في داخلهما (...). معهما إذا، أغلق فصل بكامله من التاريخ الأميركي، لأن سقوطهما أدى الى سقوط نظام بأسره. وأعتقد اليوم، على حد علمي، أن المافيا نفسها لم تعد ذات علاقة باقتصاديات القمار في لاس فيغاس. هذه صارت مدينة مهتمة بأن تكون لها صورة محترمة. غير أن هذا لا يعني أنها غيرت من عمق طبيعتها. هي، في النهاية، مكان يجتذب نوعاً معيناً من الناس، ما يستدعي حضور الفساد على كل المستويات: فساد اللاعبين، فساد الشرطة، فساد الجميع. ولهذا رأيت، وما زلت أرى، ان ثمة هنا إطاراً رائعاً لرواية تاريخ ما. فلأن الشخصيات تجتذب الى هنا حاملة أمل الربح غاية لها، نراها على الدوام في حال عراك وصراع دائمين. انها شخصيات تغامر بكل شيء... ولهذا نراها قادرة على كل شيء وعلى اي شيء (...). انها شخصيات محكومة بالغرق، ولا خلاص لها. تسير الى الهاوية من دون أن يكون ثمة ما، أو من، يردعها عن الوصول اليها. انها شخصيات تستهلك نفسها وتتفجر – بالمعنى الحرفي للكلمة – وتفجر معها كل شيء بما في ذلك الحياة والبيت والعالم. شياطين لا شك انها موجودة في داخل كل واحد منا. شياطين ما إن نكف غن السيطرة عليها، حتى نضيع.

❖ فيلم "كازينو" الذي كان من ناحية الإقبال الجماهيري واحداً من أنجح أفلام سكورسيزي، خلال الزمن الفاصل بين "سائق التاكسي" و "عصابات نيويورك"، يتحدث عن صعود ثم هبوط المدعو سام (ايس) روثشتاين، الذي ارسلته المافيا الإيطالية سنة ١٩٣٢ الى لاس فيغاس، كي يدير أعمالها هناك ويحقق لها مقادير هائلة من الأرباح. كان روثشتاين فعالاً جداً في مهمته هذه، وظل على تلك الحال، حتى تزوج من جنجر، الموس المدمنة على الكوكايين، والتي بدلاً من السعادة معها، التي كان موعوداً بها، أوصلته – كما أوصلها هو نفسه – الى الجحيم، ما يجعل هذا الفيلم فيلماً عن الحياة الزوجية، كما انه فيلم عن المافيا وعن القمار، أي – بالتالي – عن ثلاثة من العناصر الرئيسة التي صنعت أميركا...

# « كوندون »(١٩٩٧)

KUNDUN

**إخراج**: مارتن سكورسيزي

**سيناريو**: ميليسا ماتيسون عن كتاب يروي سيرة الدالاي لاما

**تصوير**: روجر ديكنز – مونتاج: تيلما شونماكر (١٣٤ دقيقة)

**تمثيل**: تنزين ثوثوب تسارونغ – تنشو غياليو

❖ سكورسيزي: المرة الأولى التي سمعت فيها، خلال حياتي، بالتيبيت، كانت عند بداية سنوات الخمسين، حين شاهدت فيلماً عنوانه "عاصفة على التيبيت" من إخراج اندرو مارتون، الذي يعتبر واحداً من أفضل مخرجي المشاهد الاستعراضية، وعرف بعمله الهام في أفلام مثل "بن هور" و "اليوم الأطول". وأنا اعتقد أنه صور في التيبيت خلال سنوات الثلاثين ثم أدخل المشاهد في الفيلم المذكور (...). بالنسبة الي أعتقد أن وكيل أعمالي جاي مالوني هو الذي اتصل بي عام ١٩٩٢، ليرى ما إذا كنت مهتماً بتحقيق فيلم عن التيبيت وحياة الدالاي لاما، الذي كنت قرأت أخباراً عن مبارحته بلاده سنة ١٩٥٧ تحت ضغط الصينيين. قلت لمالوني إن الموضوع يهمني، فوضعني على اتصال مع سيناريو ميليسا ماتيسون، الكاتبة التي كان الدالاي لاما قد وافق على ما كتبته. قرأت السيناريو والتقيت ميليسا، وأدركت على الفور ان علي ان أحقق هذا الفيلم، لكنني لم أكن أعتقد انني سأصوره في المغرب. المهم انني حققت الفيلم وحاولت جهدي فيه أن أشتغل على العواطف قبل أي شيء

آخر. ولنلاحظ أن ليس في الفيلم ممثلون محترفون. بل ان كل الذين يقومون بالأدوار هم من أهل التيبيت، ومن هنا نحس فوراً بهذا الشغف الكبير الذي يتملكهم في أداء أدوارهم. طوال اشتغالي على هذا الفيلم حاولت جاهداً، إذا، أن أبرز المشاعر، في الوقت الذي كان فيه همي منصباً أيضاً على تطور الدالاي لاما، منذ كان طفلاً حتى بلغ سن الشباب. لقد أردت أن أصور حياة روحية وهي في طور التكوين. صحيح انني لست مرجعاً لا في الديانة البوذية ولا في تاريخ التيبيت، غير أن ما أعرفه، وعرفته بعد ذلك أكثر وأكثر، إنما هو تاريخ هذا الشعب وتاريخ هذا الفتى. ان الدالاي لاما يجسد نمط عيش قادر على أن يعلمنا أشياء كثيرة، وربما أيضاً أن يجعلنا أفضل (...). ورغم هذا أعرف انني صورت هنا عالماً غيرُ مألوف بالنسبة الي، ومن هنا بدا واضحاً انني أنظر الى الأمر كله بعيني غريب، على عكس ميليسا التي كانت هي روح هذا المشروع، والتي نعرف انها غارقة في البوذية، منذ زمن طويل.

❖ يتحدث "كوندون" الذي تبدأ أحداثه سنة ١٩٣٩، عن الطفل ذي الخامسة من العمر الذي تم التعرف فيه على التجسد الرابع عشر للدالاي لاما، فانتزع من أسرته وأخذ الى لاسا، عاصمة التيبيت كي يصار الى تحضيره للعب الدور الروحي الذي يتوجب عليه لعبه بتلك الصفة. كان الفتى مراهقاً بعد ذلك، حين صعد الى العرش، ليشاهد بلاده وقد غزتها قوات جيش الصين الشعبية. لكن هذا لم ييئسه إذ يعرف أن بقاء الحضارة التيبيتية إنما يستند الى جهوده ويقوم على كتفيه. وفي سنة ١٩٥٩، حين حدثت الانتفاضة الكبرى، سيكون على الزعيم الروحي وقد أضحى رجلاً ناضجاً الآن، وزعيماً عالمياً معترفاً به، أن يسلك درب المنفى، حاملاً معه، حسب تعبير سكورسيزي، روح ذلك الشعب وروحية تلك الديانة.

# « إيقاظ الموتى» (١٩٩٩)

BRINGING .UP THE DEAD

**إخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** بول شرايدر عن رواية جوكونيللي

**تصوير:** روبرت ريتشاردسون – مونتاج تيلما شونماكر (١٢١ دقيقة)

**تمثيل:** نيكولاس كايج – باتريسيا آركيت

❖ سكورسيزي: اكتشفت رواية كونيللي، حين أرسل الي سكوت رودين، المنتج، النسخ الأولى من الرواية قبل نشرها. رودين، حين كان على رأس شركة "فوكس" كان عارم الرغبة في أن نعمل معاً. وكان يرسل الي، أولاً بأول، المشاريع التي يريد تحقيقها لعلي اختار واحداً منها. وكان من بينها "صمت الحملان" على سبيل المثال. أما الذي بهرني أكثر من أي شيء آخر في رواية كونيللي فكان شخصية فرانك بيرس، هذا الإنسان الذي يحاول أن يساعد البشر. انه ليس طبيباً من بارك آفنيو، بل طبيب من الشارع، بالمعنى الحرفي للكلمة، طالما انه يتنقل من حي الى حي، على متن سيارة إسعاف ليحاول مساعدة الضحايا. انه يقوم بهذه المهمة منذ ما لا يقل عن ١٧ سنة. فهل تتصورون الأثر الذي يتركه مثل هذا الأمر على شخص ما؟ هل تتصورون مقدار التعاطف الإنساني الذي تتطلبه هذه المهنة؟ اننا نتعرف عليه فيما هو يتأرجح ويكاد يهوي، غارقاً في الآلام الإنسانية التي يجابهها يومياً (...). وأود أن أضيف هنا انني أحببت أيضاً مقدار الطرافة المرحة الموجودة في الكتاب. انه من نوع المرح الأسود. من هنا، بعد أن قرأت الكتاب، طلبت من صديقين أو ثلاثة أن يقرأوه. ثم اتصلت بسكوت وقلت له إنني لا أعرف سوى شخص واحد يمكنه أن يفهم شخصية بيرس والمعاناة التي

يعيشها. وهذا الشخص – قلت له – هو بول شرايدر (...). اتفقنا وأحب شرايدر الموضوع، وفي اجتماع مع شرايدر حدثني عن أفكاره حول الكتاب وحول اختصارات اضطر للقيام بها لأن مادة الكتاب وفيرة. مثلاً فكر في المزج بين شخصيتي روز وماري، اللتين أصبحتا شخصية واحدة (...). ان الشخصية المحورية هنا (والتي لعبها نيكولاس كايج) شخصية استثنائية، شخصية رجل يعذبه مقدار ما في روحه من تعاطف مع الآخرين. ومع هذا لا ننسين هنا اننا أمام فيلم مرح، حتى وان كان مرحه لا يظهر للوهلة الأولى. ثم علينا ألا ننسى أيضاً اننا هنا في نيويورك. من هنا أوليس مثيراً للذهول أن نسمع الإداري في المدينة يقول لبيرس: "ان المدينة في حاجة اليك". ان كنت نيويوركياً سوف تجد في هذا القول قمة الهذيان... لأننا هنا في مدينة مجنونة، وتثير الجنون... وها هم يرسلون هذا الشخص التعس البائس، الذي يعيش على حافة الانهيار العصبي، كي يخفف من آلام ومعاناة وبؤس مدينة مجنونة! ان أجمل ما في الأمر هو أن هذا المجنون يحقق، بالفعل، شيئاً ما، ينقذ الناس فعلاً، ويخفف من بعض الآلام والتعاسات (...). ولأننا في نيويورك هنا، يصبح في إمكاننا أن نلاحظ، من خلال هذا كله، الشرط الإنساني في امتلائه.

❖ حتى وان كان هذا الأمر لا يظهر لدى مشاهدة الفيلم للمرة الأولى، يمكن النظر الى "إيقاظ الموتى" على انه أقرب أفلام مارتن سكورسيزي الى "سائق التاكسي"، بحيث أن مشاهدة الفيلمين معاً، ستضع المتفرج أمام ما سيبدو انه وجهان لفيلم واحد: وفي العمق يجمع بين الفيلمين حس التعاطف مع البشر يمارسه شخص يعيش هو نفسه مآسيه الخاصة وهلوساته. وفي العمق هناك الرغبة في إنقاذ البائسين: مرضى أو ضحايا في "إيقاظ الموتى" ، أو فتاة طفلة أرغمتها العصابة على أن تكون مومساً، في "سائق التاكسي". ومن هنا يمكننا أن نفهم تماماً، سرعة سكورسيزي في الموافقة على تحقيق هذا الفيلم، ومن ثم اختياره بول شرايدر، كي يكتب له السيناريو. مع "إيقاظ الموتى" تكون دائرة عمل سكورسيزي قد اكتملت، راسمة في طريقها صورة ما لنيويورك الزمن الراهن، ما أهله لأن ينتقل لاحقاً، الى نيويورك الماضي... ولكن هذه حكاية أخرى.

# « رحلتي الى ايطاليا » (٢٠٠١)

MY VOYAGE TO ITALY

**اخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** م. س. سوزي تشيكوداميكوو آخرين.

**تصوير:** فيل ابراهام – مونتاج: تيلما شونماكر (٢٤٤د.)

❖ على عكس ما يوحي به عنوان هذا الفيلم/ النهر، الذي يعتبر الاطول، من ناحية زمن عرضه، بين اعمال سكورسيزي الوثائقية جيمعاً، ليس في الفيلم رحلة الى ايطاليا على الاطلاق. بل ان سكورسيزي انجزه من دون ان يبارح نيويورك... غير ان ليس في الامر خدعة على الاطلاق، ولا سيما بالنسبة الى الذين لا يغيب عن بالهم لحظة ان مارتن سكورسيزي، ليس سينمائياً فقط، بل هو هاوٍ للسينما. وربما لا نكون مبالغين ان قلنا إن سكورسيزي امضى كل حياته حتى اليوم وهو لا يعرف تاريخ العالم وجغرافيته إلا عبر السينما. وهو، كذلك وبالتالي، لم يكن في حاجة الى ان يكون ايطالي الاصل، واعيا لجذوره الايطالية هذه، حتى يعرف السينما الايطالية عن كثب. ذلك ان سكورسيزي ومنذ صباح الباكر، اكتشف السينما الايطالية، وربما قبل ان يكتشف ايطالية جذوره. ولسوف يقول لنا إن اكتشافه هذه السينما بدأ اول ما بدأ حين شاهد مع والديه، وهو طفل، فيم "باييزا" لروبرتو روسليني. ومنذ ذلك الحين لم يعد سكورسيزي قادراً على تفويت اية فرصة تتيح له مشاهدة فيلم ايطالي، مركزاً اهتمامه الواعي – لاحقاً – على سينما الواقعية الجديدة

الايطاليـة، مفرّعاً اهتماماتـه بتفـرع تلـك الواقعيـة، مـع انطونيوني ودي سيكا وفسكونتي وفلليـنـي ومـن تلاهـم. وهـذه الحكايـة هـي بـالطبع، مـا يرويـه لنـا سكورسيزي في هذا الشريط الطويل، بدءاً من "بايزا" وصولاً الى نهاية القرن العشرين، مـع وقفـة اساسية عنـد المشاعر التـي اعترتـه، خاصـة، حـين شـاهد "روما مدينة مفتوحة" على شاشة التلفزيون للمرة الأولى.

يـروي لنـا سكورسـيزي هـذه الحكايـة (حكايتـه الشخـصية مـع الـسينما الايطالية)، لكنه يروي لنا، كذلك، من خلالها، تاريخ ما لا يقل عن نصف قرن من عمر هذه السينما، عبر مشاهد من أفلام اساسية، يقول فيها – موضوعياً – هذا التاريخ، لكنه في الوقت نفسه يحاول بين الحين والآخر، ان يـربط "بحثه" الخـاص هـذا في مجاهـل الـسينما الايطاليـة، ببحثـه الخـاص اللاحـق عـن جـذوره وجـذور أبويه. ومـن هنـا يـتلازم المـساران: مـسار الحكايـة العائليـة، ومـسار تـاريخ الثقافـة الايطالية، بشكل جعل مارتن سكورسيزي يقول لاحقاً: عندما أنجزت هـذا الفيلم، فهمت اخيّراً من أين أتيت. وفي طريقه، لا يغفل سكورسيزي، طالما ان لديـه هنـا متـسع مـن الوقـت اسـتثنائي، ان يـدخل في تحليـل عميـق لـسينما كبـار المعلمـين الايطاليين، شبيه بما يفعله مؤرخو الفنون الجميلة، حين يقومون برحلتهم المعهودة في عالم فنون عصر النهضة.

# « عصابات نيويورك» (٢٠٠٢)

GANGS OF NEWYORK

**إخراج**: مارتن سكورسيزي

**سيناريو**: جاي كوكس – ستيفن زيليان – كينيث لونرغان عن رواية بنفس الاسم لهربرت آسبوري.

**تصوير**: مايكل بلهاوس – مونتاج: تيلما شونماكر (١٦٨ دقيقة)

**تمثيل**: ليوناردو دي كابريو – دانيال دي لويس - كاميرون دياز

❖ سكورسيزي: عند نهاية تصوير فيلم "إيقاظ الموتى" زارني مايكل اوفتز، الذي كان قد أشرف على انتاج "آخر إغواء للمسيح" لدى يونفرسال، و "كوندون" لدى ديزني. وسألني ما هو مشروعي المفضل الذي أحب أن اشتغل عليه الآن، أجبته: "عصابات نيويورك". وكان لاوفتز عقد مع ليوناردو دي كابريو. في النهاية، وبعد سلسلة من المفاوضات المعقدة والتي لا أفهم فيها شيئاً، وجدت عدة شركات أرضية للتفاهم فيما بينها، ما أمن الميزانية الضخمة التي يتطلبها هذا المشروع. لقد كنت واثقاً قبل ذلك من أن هذا المشروع لن يتحقق أبداً، ما عنى انني بوغت تماماً حين بدا انه في طريقه الى التحقق. واضطررت الى الاتصال بمعاونيّ في اللحظات الأخيرة.

في البداية، في سنوات السبعين حين كان المشروع قد بدأ في التخمر لدي، كان الأمر عبارة عن حكاية عصابات. لاحقاً مع مرور الوقت وانجلاء المشروع، ومع النضج الذي بدأ يطاولني، راحت الأمور تتوضح أكثر بالنسبة الي وبدأت أفهم دوافع الشخصيات: كانوا من المهاجرين الايرلنديين.. وهذا الأمر فتح في وجهي كل أبواب تلك

المرحلة، المرحلة التي لا يدرسوننا حولها شيئاً في المدارس، والتي لم تدن السينما منها أبداً من قبل. حوالي العام ١٩٨٠ كتبت أنا وجاي، نسخة جديدة من المشروع، أدخلنا فيها فكرة الثأر. وقررنا أن تكون هذه الفكرة محرك التاريخ الذي ترويه كله. صحيح أن هذا كله يبدو للوهولة الأولى كلاسيكياً، ولكن في حالتنا لم يكن هذا الثأر أمراً بسيطاً. ان كنتم تريدون ثأراً بسيطاً، عليكم بمشاهدة فيلم باد بوتييتشر "حملة الانتقام"، هناك سترون الثأر نقياً مصفّى، في أحسن حالاته. أما أنا فإن ما همني كان كل ما يجعل الثأر أمراً مختلفاً. لاحقاً بين ١٩٨٩ و١٩٩١، طورنا المحتوى التاريخي. ورغبت في أن التقط بعدا شبه غرائبي، لم يسبق لأحد أن التقط مثيلا له في هذا النوع من الافلام. رغبت في نوع من "الويسترن"، إنما في إطار شرقي أميركي خالص. وهكذا، بدلاً من المساحات الخالية الكبرى، صار عندنا ممرات ضيقة وأزقة تبدو وكأنها مصابة بالحرب. المساحات الكبرى عندي صارت "بارادايس سكوير"، مع حرب الانفصال في خلفية ذلك كله.

أجل.. خلال جزء كبير من الفيلم يبدو ليوناردو دي كابريو في وضعية المراقب المتفرج. ويكتفي بأن يستوعب ويمتص ما يدور من حوله كما حال روبرت دي نيرو في "سائق التاكسي" ونيكولاس كايج في "إيقاظ الموتى"... أجل كل هذا صحيح، لكن هذا هو الذي يجعل حكاية الفيلم شديدة التعقيد. ففي الحقيقة لم يكن كافياً أن يناصل أمستردام (دي كابريو) من أجل حقوقه بوصفه مهاجراً ايرلندياً. فإذا كان قد عاد الى "فايف بونيت" لمجرد أن يقتل بيل الجزار، الرجل الذي كان قد قتل أباه، لماذا تراه لا يفعل ذلك من فوره دون أن ينتظر كل تلك الفترة التي انتظرها؟ وما هي الموانع السيكولوجية والعاطفية التي وقفت في طريقه؟ في المقام الأول نحن هنا في صدد حال طقوسية يجب أن تتحقق بطريقة معينة وفي لحظة معينة. وبعد ذلك نجد أن أمستردام قد حُرف عن ثأره، على يد جيمي كما على يد بيل نفسه... ذلك أن ثمة لحظة تحل يبدو فيها أمستردام مفتوناً ببيل، هي اللحظة التي يبدو فيها بيل وكأنه حلّ لدى أمستردام مكان أبيه القتيل. انها حكاية عتيقة جداً: أسطورة البطل الذي يتعين عليه أن ينجز إرث العائلة.

معكم حق حين تقولون إن شخصية بيل الجزار تزداد أهمية وحضوراً في الفيلم لحظة إثر أخرى، الى درجة انه يصبح أشبه بتجسيد للمدينة نفسها، بل انه يقول "أنا... نيويورك". والحقيقة أن شخصية بيل كاتنغ هذه، مستوحاة من

# « سيدة قرب البحر: تمثال الحرية » (٢٠٠٤)

LADY BY THE SEA; THE STATUE OF LIBERTY

**اخراج:** مارتن سكورسيزي وكنت جونز

**تصوير:** بوبي شيبرد – مونتاج: راشيل ريشمان (٤٦د.).

❖ فيلم وثائقي آخر حققه مارتن سكورسيزي لحساب التلفزيون وأنتجه بنفسه. والمناسبة كانت اعادة فتح مبنى تمثال الحرية امام الجمهور بعد ان كانت اغلق اثر احداث ايلول (سبتمبر) ٢٠٠١. في النهاية، لم تتضمن الدقائق العديدة التي يتألف منها هذا الفيلم، سوى نوع من التأمل حول دلالة ورمزية تكوّن الأمة الاميركية. وذلك من خلال تساؤلات طرحها سكورسيزي تنطرح من حول اسطورية هذا التمثال الذي افتتح للمرة الاولى سنة ١٨٨٦.. مثل: هذا النصب هل تراه يحدد من نحن.. أم من نريد أن كون؟ وهو هل يرمز الى نداء او الى وعد؟

في احسن الاحوال يمكن ربط هذا العمل السكورسيزي الذي لم يثر اهتماماً كبيراً، ببعض الافلام القديمة التي كان سكورسيزي يحققها وثائقياً طارحاً فيها اسئلة حول الهوية الاميركية (مثل الفيلم عن اهله، أو فيلم "فتى اميركي" وما شابه).

# «الطيار» (٢٠٠٤)

THE AVIATOR

**إخراج:** مارتن سكورسيزي

**سيناريو:** جون لوغان

**تصوير:** روبرت ريتشاردسون – مونتاج: تيلما شونماكر (١٦٩ دقيقة)

**تمثيل:** ليوناردو دي كابريو – كيت بلانشيت – كيت بكنسال...

❖ سكورسيزي: إذا كان فيلم "الطيار" قد حضر بسرعة على عكس ما كانت حال "عصابات نيويورك" الذي استغرق تحضيره سنوات طويلة، فإن هذا عائد الى طبيعة السيناريو نفسه. فأنا انخرطت في العمل على هذا الفيلم منذ اللحظة التي أرسل الي فيها مايكل مان تفاصيل المشروع. والذي حدث هو أن وكيل أعمالي ريك يورن أرسل الي السيناريو لأقرأه من دون أن يقول ليس مسبقاً ما الحكاية التي تقف خلف المشروع. كان مايكل مان هو الذي اشتغل أولاً على المشروع وطوره قبل أن يصل الي. قبل ذلك كنت أجهل كل شيء عن تعاونهما في هذا المشروع. بل لا أزال حتى اليوم أجهل كل التفاصيل حول هذا. المهم انني ما ان قرأت الصفحات الخمسة عشر الأولى التي بعث بها يورن الي، حتى أحسست انني أعيش في قلب العمل. وكيف لا يكون الأمر كذلك والموضوع يتحدث عن هوارد هيوز، رائد الطيران الأميركي والثائر الذي اراد ذات يوم أن يغزو هوليوود بأسرها. ولعل ما جذبني أكثر هو أن هذا البطل كان يحمل في أعماقه شرخاً تراجيدياً. وكان هذا الشرخ في حد ذاته يشكل وجهة نظر شديدة الأصالة تتعلق

# « لا اتجاه الى الديار » (٢٠٠٥)

## NO DIRECTION HOME

**اخراج:** مارتن سكورسيزي

**توليف:** دايفيد تديسكي (٢٠٧د.)

❖ سكورسيزي: حين لاحت لي فرصة تحقيق فيلم طويل عن بوب ديلن، لم أتمكن من مقاومة هذا الاغراء على الاطلاق. بدأ ذلك قبل ثلاث سنوات ونصف تقريباً (أدلى سكورسيزي بهذا الحديث سنة ٢٠٠٦)، حين قدمني جاي كوكز الى جيف روزن وهو أمين محفوظات ديلن ومدير أعماله. على الفور اطلعني روزن على الحوارات التي تستغرق ١٠ ساعات كاملة والتي كان اجراها مع ديلن، قبل ذلك بعام حسبما اعتقد. كذلك اراني الشرائط التي صورها بينباكر، للجولة الغنائية الاسطورية التي قام بها ديلن عام ١٩٦٦، اضافة الى ما صوره موراي ليرنر لمهرجانات الغناء الشعبي FOLK SONG في نيويورك. من فوري شعرت انها وثائق مميزة ومدهشة، لم يرها احد منذ ربع قرن على الاقل. واضافة الى هذا كان روزن يملك شهادات مصورة (ورائعة) لكل من آلن غينسبرغ وليام كلانس وجون كوهن. وخلال العرض اخبرني روزن انه يتطلع الى ان تجمع هذه الوثائق معاً في فيلم واحد قائلاً: "ضع لنا كل هذا الحوار في شريط جامع موحد!". في ذلك الحين كنت قد أنجزت لتوي العمل على "عصابات نيويورك"، وكان "الطيار" في انتظاري على احر من الجمر.. ولكن هل كان في وسعي حقاً مقاومة ذلك الاغراء المذهل الذي مثله بالنسبة الي ذلك

المشروع عن بوب ديلن.. وتلك المواد المدهشة التي وضعها روزن في تصرفي؟ ان الموسيقى، بالنسبة الي، كانت ولا تزال دائماً ذات اهمية تعادل اهمية السينما في حياتي. انها تلهمني باستمرار، وتطبع صوري وتعيرني ايقاع حركة الكاميرا والمونتاج لدي. اذاً، ليس ثمة مجال للمقاومة. ولتكن فترة الراحة بين "عصابات نيويورك" و "الطيار"، فترة عمل على هذا الفيلم! لذلك اتصلت بالمؤلف دايفيد تديسكي وطلبت منه مساعدتي. ودايفيد الذي كان قد اشتغل معي على سلسلة حلقات "ذا بلوز"، لم يتردد، بل جاء بكل ما لديه من معدات وحاسوبات، ركزها في مكتب مجاور لمكتبي.. وبدأنا معاً عملاً استغرق ما لا يقل عن ثلاث سنوات ونصف. بل اننا لم ننه العمل حقاً إلا في بوسطن حيث كنت، أنا، قد بدأت العمل على تصوير فيلم "المرحلون".

بالنسبة الى الكيفية التي تمت بها صياغة بنية الفيلم بما يجعله يدور كله من حول جولة العام ١٩٦٦، كان علينا ان نأخذ بعين الاعتبار وفرة المواد المصورة. وكان الرهان الاساسي يقوم في العثور على تلك البنية التي تحمل الفيلم كله. وكان ديلن نفسه قد قرر منذ البداية ان ما يرويه الفيلم يجب ان يتوقف عند جولة عام ١٩٦٦، لا اكثر. ولا اخفيكم ان هذا كان يناسبني كثيراً. اما بالنسبة اليه فالأمر، كما نعرف وكما قال لنا، شديد الاهمية، لأن حفلة نيوبروت ، في ذلك العام، كانت لحظة مفصلية في حياته كما في مساره المهني. في نيوبورت كان ديلن قد بدأ مساراً جديداً، صدم معجبيه، ولا سيما عبر تبنيه مذاك وصاعداً الغيتار الكهربائي، من ناحية، ومن ناحية اخرى عبر بدئه في المزج بين الروك والفولك سونغ. ثم كان ذلك العام ايضاً عام حادث الدراجة الذي تعرض له ما احدث قطيعة في جولاته. المهم ان هذا حدد الفيلم بـ٢٥ سنة، هي القسم الاول من مسار ديلن الحياتي والمهني.

❖ كما هو واضح هنا من كلام مارتن سكورسيزي، فإن فيلم "لا اتجاه الى الديار" فيلم آخر حققه عن الموسيقى، وتحديداً هنا عن بوب ديلن (بين ١٩٤١

الذي يحدث يا ترى حين تصبح الازدواجية نمط حياة؟ حين تملي الازدواجية وتزور كل التصرفات؟ حين نصبح أسرى هذه الازدواجية سواء اكان ذلك لأسباب سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو دينية؟ حسناً... حين تهيمن الازدواجية على هذا النحو، ينتهي الأمر بها الى تمزيقنا وتدميرنا.

ان ما يحدد مصيراً من المصائر شيء أثار على الدوام اهتمامي... وهذا الأمر لا يمكنه أبداً أن يكون بسيطاً أو عابراً. لنأخذ مثلاً حالة بيلي (الشخصية التي يلعبها ليوناردو دي كابريو)، إن الظروف تضعه على مفترق، وهو يختار، عن تعمد، ان يسير في الوجهة الأكثر خطورة. ولكنه، حين تنغلق عليه أبواب الزنزانة الحديدية، يعي أخيراً كل ما ترتب على ذلك الاختيار الذي أتبعه. وهو، على رغم معاناته ومصيره، يطرح أسئلته على نفسه، يتساءل مثلاً عما إذا لم يكن قد خدع وأوقع به أصلاً. في تصوير هذا المشهد طلبت من مايكل بلهاوس ان يقترب بكاميراه الى أقرب ما يكون من وجه ليوناردو داخل الزنزانة. لقد أردت أن تُقرأ أسئلته على ملامح وجهه، وان نشعر كيف أنه وصل الى نقطة اللاعودة.

ان بيلي، إذ أحرق كل مراكبه، وصل الى حد التضحية بكل شيء، وفقد بالتالي وضعيته وسمعته وأمه وآخر روابطه العائلية. مهما يكن أمه حين كانت لا تزال حية كانت منبوذة من العائلة الى درجة انها حين ماتت لم يمش في جنازتها أحد من أفراد هذه العائلة، قريباً لن يعود لدى بيلي ما يخسره. بل انه لا يعرف ولن يعرف أبداً ما إذا كان سيتم الاعتراف بتضحياته، أم سيبقى منبوذاً بدوره حتى بعد موته. ومع هذا فإن بيلي هو الوحيد في الفيلم الذي يواصل محاولة فعل الخير و التصدي للشر، لكنه يدفع غالياً جداً ثمن هذا. أما الشخصيات الأخرى فإنها من دون أخلاق... ليس ثمة بالنسبة اليها أي شيء آخر سوى العالم المادي الذي تعيش وتتطور داخله... ان هذه الشخصيات تعتقد حقاً انها تعرف كيف يشتغل هذا العالم. وبالتالي نراها تطبق قواعده من دون أن تطرح على نفسها أية أسئلة. هذا كله سحرني حقاً وحرك شغفي في اتجاه هذا الفيلم، خلال الشهور الطويلة التي كانت المفاوضات تدور فيها مع الاستديو كما مع الممثلين. ولقد أقلقني كثيراً أن يطرح انتاج الفيلم على بساط البحث مرات ومرات وان يؤجل

التصوير مرات ومرات وتتغير المواعيد. بل كدت ذات مرة أن أتخلى عن المشروع وأنصرف الى مشروع آخر عزيز علي ما فتئت أوجله وأؤجله وأنا أحلم به منذ زمن بعيد، أعني بهذا مشروع "صمت"، وهو اقتباس قام به جاي كوكس لرواية لشوزاكو، تتحدث عن مبشرين برتغاليين يتعرضون الى التنكيل والاضطهاد في اليابان الاقطاعية. مهما يكن لا بأس أن أقول إنني خلال كل الفترة التي كان السجال يدور فيها من حول "المرحلون" لم يكن في إمكاني أن أنسى أية شخصية من شخصيات الفيلم، وهي غارقة في سجنها، أسيرة عالمها الضيق غير قادرة على التفكير في إمكانية أن يكون هناك نمط حياة وعيش آخر غير نمطها.

❖ إن مقارنة بين فيلم "المرحلون" لمارتن سكورسيزي، الذي نال عنه – ولأول مرة في حياته ويا للغرابة – جائزة "أوسكار أفضل مخرج" بين أوسكارات وجوائز أخرى نالها الفيلم، والفيلم المصنوع في هونغ كونغ، والذي أخذ فيلم سكورسيزي عنه، تكفي لوضعنا كلياً في الطريقة التي يشتغل بها سكورسيزي على أفلامه، مستحوذاً على الموضوع والشخصيات والحبكة. إذ، من خلال هذه المقارنة التي تخدمنا كثيراً في هذا المجال وبشكل استثنائي – طالما أن المقارنة هنا ليست بين فيلم ورواية، أو فيلم وواقع تاريخي، بل بين فيلمين عن نفس الموضوع (وهو نفس ما يمكن قوله عن المقارنة بين "كيب فير" القديم، وبين "كيب فير" الذي حققه سكورسيزي كما مرّ معنا في فصل سابق) -، من خلال هذه المقارنة نكتشف، بالتالي، الذاتية المطلقة التي تحرك سينما سكورسيزي مهما كان موضوعها تاريخياً أو أدبياً أو بوليسياً، أو حتى من أفلام السيرة الذاتية. ولعلنا لا نكون في حاجة هنا الى التأكيد على أن أسلوب الاستحواذ هذا، هو الذي يجعل من سكورسيزي مخرجاً – مؤلفاً، حتى وان كان ندر له أن كتب سيناريوهاته.

من ناحية الإقبال الجماهيري، حقق "المرحلون" نجاحاً كبيراً، عوض على سكورسيزي سنوات طويلة من العمل الشاق والجهد على مشاريع وأفلام كان النقد يمعن فيها امتداحاً في وقت يستنكف فيه الجمهور العريض عن مشاهدتها، إلا لاحقاً حين تصبح من الكلاسيكيات. هذه المرة، في "المرحلون" كما قبله في "عصابات نيويورك" و"الطيار" وقبلهما خاصة في "كازينو"، كان النجاح فورياً.

# « فليشع نور » (٢٠٠٨)

SHINE A LIGHT

اخراج: مارتن سكورسيزي

تصوير: الين كوراس وآخرين – مونتاج: دايفيد تديسكي (١٢٢د.)

أداء من فرقة رولنغ ستونز

❖ لم يكن أحد يتوقع أن يقوم سكورسيزي، بعد "المرحلون" و"الطيار" و"عصابات نيويورك" وكل هذه الافلام الكبيرة التي كرسته بصورة نهائية كـ "أكبر مخرج اميركي حي"، وتوج جهده عليها بجائزة "أوسكار افضل مخرج" التي، مهما كابر، نعرف انه حلم بها طويلاً وربما منذ فيلمه الاول قبل نحو ثلث قرن، ان يقوم بإخراج فيلم سيأتي شبيهاً بـ "الفالس الأخير"، الفيلم الذي صوره عن آخر حفل للفرقة المعروفة باسم "ذا باند". الفيلم هذه المرة هو "فليشع النور"، على اسم واحدة من اشهر اغنيات فريق "رولنغ ستونز" علماً بأن هذا الفرق هو موضوع الفيلم.

اذاً، بعد سنوات قليلة من فيلمه عن بوب ديلن، خبط سكورسيزي موسيقياً من جديد ونال ردود فعل مؤيدة ومعجبة من جديد، ذلك ان موسيقى الرولنغ ستونز كانت دائماً من الفنون المفضلة لدى هذا المخرج الذي قال دائماً ان للموسيقى نفس اهمية السينما في حياته. والحقيقة ان النقاد، وحتى من قبل مشاهدتهم "فليشع النور" كانوا قد اطلقوا على ذلك اللقاء بين سكورسيزي والرولنغ ستونز اسم "لقاء القمة". فالحال ان لقاء بين الرولنغ ستونز

وسكورسيزي ما كان يمكن له إلا أن يكون لقاء قمة... فهما – الفريق والمخرج – ما كان يمكن لواحد منهما ان ينهي حياته الفنية من دون أن يلتقي الآخر. ومن هنا، حين لاحت الفرصة، لسكورسيزي كي يصور حفل العودة الكبير الذي اقامه فريق الرولنغ ستونز في بيكون ثياتر في نيويورك، على يومين، وأمام ما لا يقل عن ٢٨٠٠ متفرج في كل مرة، لم يتردد، بل نحى كل مشاريعه الأخرى، المعلنة وغير المعلنة جانباً، وانطلق في المشروع. صحيح ان ما صور من هذا الحفل ليس كل شيء في الفيلم، ذلك ان سكورسيزي اضاف اليه مقاطع من افلام اخرى صورت لحفلات سابقة للفريق نفسه، غير ان ما صور كان عابقاً بالحنين: اذ امام جمهور ملأ قاعة وبلكونات المسرح الصغير العتيق الذي يعود إنشاؤه الى عام ١٩٢٨، وفي حضور متفرجين – من طينة بيل كلينتون وزوجته هلاري – أضفوا على الحفل كله وعلى الفيلم مناخات حماسية، راحت الكاميرا تصور من كل الجوانب، وفي كل لحظة من اللحظات، ما أسفر في النهاية عن واحد من الأعمال الموسيقية الجميلة، عن تمازج خلاق بين حب سكورسيزي للسينما وللصورة وحبه للموسيقى. أمام كاميرا سكورسيزي بدا مايك جيجر وكيث ريتشارد ورون وود وتشارلي واتز (رباعي "الرولنغ ستونز") وكأنهم طالعون مع عز شبابهم في الستينات يغنون أمام جمهور استعاد في شكل مباغت ألق تلك السنوات الذهبية.

# سكورسيزي والموسيقى

قد يلاحظ القارئ النبيه للفيلموغرافيا الواردة في هذا الكتاب، والتي ارفقت بتعليقات مأخوذة من تصريحات وأحاديث لمارتن سكورسيزي تناولت افلامه، ان هذه الفيلموغرافيا تخلو تقريباً من أي ذكر للمصادر والمراجع الموسيقية التي ترتبط بكل فيلم من أفلام صاحب "لا اتجاه الى الديار" و "الفالس الأخير"، وذلك على الضد مما يرد في هذا النوع من الفلموغرافيا عادة. والحقيقة أن هذا من شأنه أن يثير – على الأقل – استغراب القارئ، خاصة اذا كان من الذين يعرفون الدور الأساسي الذي تلعبه الموسيقى، ليس في أفلام سكورسيزي فقط، بل في حياته أيضاً، هو الذي لم يتوقف عن القول دائماً إن العدد الأكبر من أفلامه، إن لم يكن كلها، لن يمكن فهمه أو دخول عوالمه، من دون تذوق الموسيقى داخل الفيلم وفهم موضعها ولماذا هي هنا. اما السبب الذي حدانا الى تعمد ذلك التغييب، فبسيط وعملي: ذلك اننا ان شئنا حقاً وضع لائحة بالقطع الموسيقية والاغنيات التي يستخدمها سكورسيزي في كل فيلم، ثم في افلامه جميعاً، سنحتاج الى عدد كبير جداً من الصفحات. لهذا آثرنا ان نفرد هذا الفصل الخاص لحديث اجمالي عن الموسيقى في سينما سكورسيزي بادئين أولاً بالتأكيد على ان هذه السينما سينما موسيقية أولاً وأخيراً وليس فقط في "إسرافها" في استخدام الموسيقى، بل لأن الموسيقى تمثل جزءاً أساسياً من تكوينها ومنذ البدايات. والحال ان سكورسيزي نفسه، أعفانا دائماً من مشقة تتبع جذور هذا الحضور الموسيقي في أفلامه، غائصين في تاريخه البعيد، وذلك مثلاً حين كتب مرة انه، منذ كان صغيراً، وأصيب ذات حقبة بالربو القاسي الذي اقعده في غرفة بيته في اليزابيث

ستريت، كان لا يسعه إلا أن يتأمل مشهد العالم والشارع من حوله، حيث "لم أكن حتى في حاجة الى ان اذهب الى النافذة كي اسمع ضجة الحي وموسيقاه". وما كان يسمعه مارتي هناك، وصفه دائماً بأنه مزيج من صخب الحياة اليومية والموسيقى، كل انواع الموسيقى: الاغاني الشعبية (البوب) الاميركية المنبعثة من اجهزة راديو مفتوحة الى اقصى الحدود؛ ألحان أوبرالية ايطالية، تنبعث من مشغلات الاسطوانات؛ أهازيج فرحة، جاز من نوع خاص... كل هذا كان ينبعث في كل لحظة مختلطاً في بعضه البعض ليتيح لسكورسيزي ان يقول لاحقاً: "ان موسيقى حياتي حددت من لدن بيئتي نفسها.. تلك البيئة التي كانت تبدو لي أشبه بصدفة بحرية كبيرة ملئت اصواتاً". وفي هذا السياق نفسه يروي سكورسيزي: "أذكر انني شاهدت مرة متشردين يتمايلان في زاوية من زوايا اليزابيث ستريت، كان الاول سكراناً الى درجة ان الثاني كان يحاول ان يسرق له حذاءه. وفيما كانا يتعاركان فيما بينهما من حول الحذاء، كان في وسعي ان اسمع اغنية فاتز دومينو: "حين يعود مركب احلامي الى الديار"، ولم يكن واضحاً ابداً من أين يأتي الغناء. والحقيقة ان عالمنا في ذلك الحين كان مجنوناً الى هذا الحد. اما انا فإنني باكراً بدأت اتساءل: لماذا لا تكون الافلام على مثل هذه الشاكلة: مزيجاً من احداث صغيرة ومن موسيقى يأتي كل منها من مكان خاص بها لتتجمع معاً في لحظة ما؟".

والحال ان من يتفرس بشكل جيد في افلام مارتن سكورسيزي، ومنذ البدايات، يلاحظ ان هذا هو بالضبط ما يفعله هو الذي يستخدم موسيقى الحياة اليومية كما هي، رافضاً، مثلاً، ان يستخدم اغنية حب ما، لتزيين مشهد غرامي، مفضلاً على ذلك كل انواع التناقضات والتقابلات مهما عنفت.

إذاً، واحد من المبادئ الاساسية التي أقام عليها مارتن سكورسيزي سينماه، كان عدم استخدام الموسقى والاغنيات للزينة، بل لرسم مناخ عاطفي/ فكري/ جمالي يأتي متكاملاً مع الأحداث والمواقف لا مزيناً لها. وهذا الرسم

تتولاه لديه الموسيقى، بل مختلف انواع الموسيقى بصرف النظر عما اذا كانت، او لم تكن، ملائمة تاريخياً، او عاطفياً، للعالم المصور في الفيلم. ومن هنا لا يعود غريباً مثلاً ان نراه في "آخر اغواء للمسيح" يلجأ الى موسيقى بيتر غابريال، أو حتى الى موسيقى فرقة "ناس الغيوان" المغربية (التي "اكتشفها" خلال تصوير الفيلم في المغرب) بدلاً من أن يلجأ الى الموسيقى الكلاسيكية الدينية. وما هذا سوى مثال بسيط يمكن التوسع فيه كثيراً: فمثلاً يدور فيلم "عصابات نيويورك" حوالي العام ١٨٦٠، ومع هذا لا يجد سكورسيزي أي حرج في ان يستخدم فيه موسيقى بيتر غابريال نفسه او موسيقى فرقة "آفرو سلت ساوند سيستم"، او هاوارد شور، او فرقة "يو٢" او جوسلين بوك. وفي "سن البراءة"، على رغم ان احداث الفيلم تدور في نيويورك اواسط القرن التاسع عشر، نراه يستخدم الفالسات الآتية من فيينا... ان كل الموسيقى صالحة، في نظر سكورسيزي، لخلق مناخ في الفيلم.. على العكس مما يفعل اولئك الذين يرى هو نفسه انهم "غالباً ما يستخدمون الموسيقى من اجل تحديد ايقاع عام، او من اجل موضعة فيلمهم تاريخياً – بمعنى انهم يحولون الموسيقى الى ديكور وزينة – اما انا فإنني ابداً لم افكر في الامور على هذا النحو.. فمثلاً في فيلم "شوارع خلفية"، تلاحظون ان الموسيقى المستخدمة تعود الى زمن يسبق كثيراً زمن احداث الفيلم، حيث اننا بدلاً من ان نستمع الى اغنيات كانت شهيرة عام ١٩٧٣ – أي زمن الاحداث وزمن تصوير الفيلم – نستمع الى غناء جوني ايس وفرقة "رونيت"، الذي يعود الى زمن سابق كثيراً".

بالنسبة الى سكورسيزي، للموسيقى في افلامه دور أساسي. من هنا لم يكن غريباً، حين طرح عليه ذات مرة سؤال يقول إن اساليبه الاخراجية يصعب فهمها إلا إذا جرى الدنو منها موسيقياً، ان يجيب: "انكم بهذا تقدمون لي اكبر إطراء نلته في هذا المجال... فهذه الحقيقة تنبع من وعيي التام بهذا الامر". ذلك ان سكورسيزي يقيم، وكما أشرنا، علاقة تامة بالموسيقى منذ طفولته.

وهذه العلاقة هي من العمق الى درجة ان كثراً قالوا عنه انه يبدو مثل شخص اخفق في جعل الموسيقى مهنته، فانصرف الى السينما يعوض بها على احباطاته، تماماً كما يقال مثلاً ان هذا الشخص صار سينمائياً لأنه فشل في ان يكون كاتباً.

صحيح أن علاقة سكورسيزي بالموسيقى بدأت باكراً، بل حتى من قبل ان تبدأ علاقته بالسينما، غير ان الربط الحقيقي بين الاثنتين بدأ لديه اواسط سنوات الخمسين، حين حدثت لديه اول الصدمات في هذا المجال، وكان ذلك، كما يروي هو "حين شاهدت فيلم "حكايات هوفمان" لمايكل بويل وامريك برسبرغر، هذا الفيلم الذي تعلمت منه، للمرة الاولى في حياتي، العلاقة بين الموسيقى والسينما".

والحال أن علاقة السينما بالموسيقى في افلام مارتن سكورسيزي يمكن رصدها بأشكال واستخدامات متنوعة:

❖ فهناك أولاً، الاستخدام العادي للموسيقى والاغنيات في افلام روائية، حيث اعتاد ان يضع في كل فيلم من هذه الافلام، عدداً كبيراً من الاغنيات والمقطوعات الموسيقية، التي يستكمل بها مناخ الحكاية، ويحدد الاطار العام – غالباً – لمشاعر الشخصيات او حتى سماتها. وتفضيلاتها على الصعد العاطفية او الجمالية، بحيث تكون الموسيقى بديلاً عن صفحات وصفحات تحاول ان تتسلل الى داخل الشخصية (وينطبق هذا على معظم سينما سكورسيزي بالطبع).

❖ وهناك بعد ذلك، أفلامه ذات الانتماء المباشر او غير المباشر الى السينما الموسيقية كما حال "نيويورك نيويورك"، حيث ان الفيلم كله يقوم كتحية لنوع الكوميديا الموسيقية، ما يجعل استخدام الاغاني التي تنشد فيه، من قبل لايزا مينيللي وغيرها، او القطع التي يعزفها روبرت دي نيرو والفرق المختلفة، مرتبطة، تاريخياً، بما كان رائجاً ويعزف في النوادي وفي الحياة اليومية، في نيويورك بعيد الحرب العالمية الثانية، زمن الفيلم واحداثه...

❖ بعد ذلك، وخصوصاً في هذا المجال، هناك الافلام التي حققها عن موسيقيين، كما الحال في "الفالس الأخير" عن فرقة "ذا باند"، و "لا اتجاه الى الديار" عن بوب ديلن و "فليشع نور" عن "رولنغ ستونز"... وهذه الأفلام، اذ تدور من حول فنانين حقيقيين ومعروفين يراد من الفيلم ان يكون تحية لهم او تأريخاً لحفلاتهم ولسيرتهم، كان من الطبيعي لها أن تأتي محكومة بنمط الموسيقى الذي سيملأها من اولها الى آخرها. بل إن المنطق يقول لنا هنا، ان سياق الفيلم كله يأتي محكوماً بأغنيات معينة تنتمي الى حدث معين في مسار الفنان. فمثلاً، في فيلم "لا اتجاه الى الديار"، كان المطلوب أصلاً أن يتحدث الفيلم عن السنوات الخمس والعشرين الاولى من حياة بوب ديلن ومساره المهني (بين ١٩٤١ و١٩٦٦)، ومن هنا لم يكن في وسع سكورسيزي الا ان يستخدم موسيقى وأغنيات لديلن تنحصر بتلك الفترة. وأمر مثل هذا يمكن ان يقال عن "الفالس الأخير"، حيث ان الفيلم اصلاً، انما كان – في اساسه – تسجيل، لذلك الحفل التاريخي الشهير الذي أقامته فرقة "ذا باند" قبل انفراطها. من هنا كانت الاغاني والموسيقى المستخدمتان في الفيلم محددة سلفاً. وهو أمر عاد وتكرر في فيلم "فليشع نور" عن حفل اسطوري آخر لفرقة "رولنغ ستونز" هذه المرة. صحيح ان سكورسيزي، في مثل هذه الافلام، لم يكن يتمتع بكل الحرية التي تمكنه من ان يتصرف موسيقياً على هواه، لكنه في الوقت نفسه، عرف كيف يضبط ايقاع الفيلم، كله، على ايقاع ما هو متاح من أغان.

❖ أما النوع الرابع بين انواع الارتباط بين السينما والموسيقى في عالم سكورسيزي، فيتألف من كليبات تولى هو، ذات حقبة من حياته، اخراجها لأغنيات محددة: أشهرها طبعاً "باد" لمايكل جاكسون، في "في مكان ما اسفل النهر المجنون" اغنية روبي روبرتسون المعروفة. هنا، في الحالتين، كانت المسألة مسألة تصوير محدد لعمل موسيقي محدد. وهكذا، اذ وجد سكورسيزي نفسه غير مضطر الى أن يشغل باله باختيار الموسيقى، انصرف كلية الى ابداعه السينمائي من حول

الاغنية نفسها، غير عابئ بأن يكون السيناريو ترجمة مباشرة للأغنية، ولكلماتها او حتى لعالمها الموسيقي. فهو، مثلاً، في "باد"، الفيلم الذي يستغرق عرضه نحو ١٦ دقيقة، ركب حكاية متكاملة، تصلح في الحقيقة كي تكون جزءاً من فيلم ليلي - نيويوركي، حكاية المجابهة بين الانسان الطيب (يمثله، طبعاً، مايكل جاكسون) ونقيضه الشرير، الذي يمثله هنا وسلي سنايبس، الذي كان في بداياته في ذلك الحين. ولقد قامت المجابهة، بصرياً، على مشهد راقص يبدو في نهاية الأمر أشبه بتحية الى عوالم "وست سايد ستوري"، وفي هذا الإطار لم يكن غريباً ان يصر مايكل جاكسون، صاحب المشروع، على ان يتولى ادارة مشاهد الرقص بنفسه مستعيناً بعدد لا بأس به من المعاونين.

❖ وبين هذه الانواع جميعاً، ثمة نوع يبدو وكأنه يقف خارجها تماماً، يمكننا وصفه بـ "الأنطولوجي"، ويمثله في عمل سكورسيزي ذلك المشروع الضخم، الذي اشرف عليه هو شخصياً كمنتج منفذ، كما تولى بنفسه اخراج حلقته الاولى. هذا المشروع هو سلسلة تاريخ موسيقى البلوز، الذي قدم في افلام حملت، الى توقيع سكورسيزي، تواقيع عدد من كبار المخرجين، من امثال فيم فندرز وسبايك لي... والحقيقة أن هذا المشروع، حتى وان كان طابعه العام تاريخياً - علمياً، يريد في الوقت نفسه ان يكون ذا بعد ايديولوجي (يتمثل، خاصة، في رد موسيقى البلوز، وموسيقى الجاز، الى اصولها الأفريقية التي باتت تبدو كالمنسية في زحام التطور الهائل الذي اصاب هذا النوع الموسيقي طوال القرن العشرين)، حتى وان كان طابعه كذلك، فإن سكورسيزي عرف كيف يشخصن، حلقته التي اخرجها هو بنفسه، على الاقل، من خلال تلك الرحلة الى الجذور التي يقوم بها الموسيقي الشاب غورني هاريس وصولاً الى مالي في افريقيا، متتبعاً خطى هذا الفن حتى منابعه.

اذاً، في كل هذه الانواع، وفي كل واحد منها، عرف سكورسيزي كيف يحقق ذلك التوحيد الذي كان يحلم به دائماً بين الموسيقى والسينما. بحيث ان

توحدهما اصبح، بالتدريج جزءاً اساسياً من شخصيته السينمائية، بل وقد نقول هنا: شخصيته في الحياة. ترى ألم يقل هو نفسه يوماً: "انني اعرف جيداً اني لولا الموسيقى كنت سأضيع. في مرات عديدة كنت فقط، عبر استماعي الى الموسيقى، اختار العمل في فيلم من الافلام، بل ابدأ حتى في تصور الفيلم بصرياً.."؟ أليس لسبب مثل هذا، حدث مرات لسكورسيزي ان جعل عنوان اغنية معينة، عنواناً لفيلمه؟

ففي العام ١٩٦٩ مثلا عنون سكورسيزي فيلمه الروائي الطويل الاول "من الذي يقرع على بابي؟" على اسم اغنية لفرقة من فرق منطقة لونغ بيتش كانت لا تزال غير معروفة ي ذلك الحين" ذا دجنيس".. وهي الاغنية التي نسمعها في الفيلم الى جانب موسيقى الروك المعاصرة المأخوذة من ميتش رايدر وفرقة "ديترويت ويلز"، اضافة الى اغنيات أكثر قدماً تعود عشرات السنين أبعد من زمن أحداث الفيلم.

غير أن هذا الاستخدام والعنونة، كانا لا يزالان جنينين في ذلك الفيلم الاول.. اما البداية الحقيقية كحضور الموسيقى في افلام سكورسيزي الروائية فتعود الى فيلم "شوارع خلفية"، حيث نلاحظ كيف انه استخدم الاغنية الوردية المرحة "بي ماي بيبي" ("كوني حبيبتي") كما اداها فريق "رونيت" في مشهد شديد العنف: حين يدخل الرفاق الأربعة الى البار.. وهناك بعد أن يهدأ كل شيء ويبدو ان الدخول العنيف اخلى مكانه لجلسة حميمة بين اصدقاء، تندلع اغنية الرولنغ ستونز "جامبن جاك فلاش". وليس هذان المثلان سوى نموذجين للاستخدام التناقضي الذي بدأ سكورسيزي يحرص على حضوره في العلاقة بين المشهد والموسيقى في افلامه منذ ذلك الحين. غير ان سكورسيزي ينبهنا: انه اسلوب جيد ومقبول ولكن من الصعب القول إنه يناسب كل مشهد وكل فيلم. وهو يعطينا مثلاً صارخاً على هذا الاعتراض: في فيلم "سائق التاكسي" مثلاً، من الواضح ان العالم النفسي للفيلم كله إنما هو قائم داخل البطل، لا خارجاً عنه. كل ما يحدث هو حدث داخلي جواني لديه. ومن هنا فإن الضجيج

الذي يأتي من الخارج، لا يمكنه ان يصل الى داخله إلا مشوهاً متغيراً. ومن هنا مثلاً، كي يصور سكورسيزي عزلة تريفس بيكل (شخصية الفيلم الرئيسية) بشكل فعال، استعان ببرنارد هرمان (أحد مخضرمي هوليوود، والذي وضع موسيقى "المواطن كين" لاورسون ويلز، وتعاون طويلاً مع الفريد هتشكوك) كي يضع الموسيقى التي رآها هو مناسبة. واللافت هنا هو ان سكورسيزي لم يكتف بأن يخرج الموسيقى العجوز من تقاعده وعدم رغبته في العمل، بل "أجبره" كذلك على ان يشتغل على موسيقى الجاز، التي كان اصر طوال حياته على ألا يدنو منها. طبعاً سيصفق الناس جميعاً لذلك العمل الموسيقي الكبير الذي أنجزه هرمان للفيلم، لكن الرجل لن يتذوق ذلك النجاح الاخير في حياته، اذ مات بعد ان انتهى من التسجيل مباشرة.

لم يحصر سكورسيزي نفسه، إذاً، في الاشتغال على موسيقى وأغنيات جاهزة لوضعها في أفلامه، بل انه تجاوز هذا، طبعاً، حين راح يستعين، في كل فيلم من الافلام، ببعض كبار المؤلفين الموسيقيين، يضيفون الى اختياراته، أو يولفوا بينها. وهكذا، نراه يعمل مع ألمر برنشتاين في "كيب فير"، ومع بيتر غابريال في "آخر إغواء للمسيح"... على سبيل المثال. ومع هذا سوف يظل التوليف، في معظم الاحيان سيد الموقف لديه، ولا سيما في افلامه الاكثر "شخصية"، مثل "فتيان طيبون" و "كازينو" حيث يلفتنا حقاً، ذلك التجاور بين الرولنغ ستونز ("الا تسمعني أقرع؟") وبين جان – سيباستيان باخ ("آلام المسيح بحسب القديس ماثيوس"). والطريف أن سكورسيزي حين سئل عن سر هذا التناقض في "كازينو" قال: "ان هذه الشخصيات، مهما كانت درجة فسادها، كائنات بشرية تستحق بدورها موسيقى باخ...".

ترى، بعد هذا كله، هل يمكننا، حقاً، وضع لائحة كاملة بالموسيقى والموسيقيين الذين استخدمهم مارتن سكورسيزي في أفلامه، طوال نحو أربعين عاماً حتى الآن؟

يمكن طبعاً. ولكن أسهل من هذا وأكثر فائدة ان نقول، انه من الصعب العثور على نوع موسيقى، قديم أو جديد، شرقي او غربي، لم يغر سكورسيزي باستخدامه في افلامه والارتباط به بحماسة استثنائية. ولعل هذه الحماسة يمكن تلخيصها بشكل فعال، في ذلك المشهد الذي جمع على خشبة دورة سنة ٢٠٠٥ لمهرجان مراكش السينمائي الدولي، في المغرب، بين سكورسيزي وبعض من تبقى من أعضاء فرقة "ناس الغيوان" التي كان تعرف اليها والى أعمالها خلال تصوير "آخر إغواء للمسيح". يومها على الخشبة قال سكورسيزي بكل وضوح حبه للموسيقى ولكل اكتشاف جديد، بالنسبة اليه في عالم الموسيقى. وكان من النتيجة العملية لهذا انه قرر في اللحظة ذاتها ان ينقذ من فناء مؤكد فيلماً قديماً للمخرج المغربي أحمد المعنوني، هو TRANSES، الذي يدور، أصلاً، من حول فرقة "ناس الغيوان" وفنها. وبالفعل قرن سكورسيزي القول بالفعل خلال الشهور التالية، حيث ما إن مرت فترة زمنية حتى كان الفيلم، بحلته الجديدة، يعرض في مهرجان "كان" قائلاً، في الوقت نفسه، حب سكورسيزي للسينما وللموسيقى.

مهما يكن من أمر، فإن سكورسيزي لم يفوت اية فرصة ليقول دائماً هذا الحب، ولكن ليشير أيضاً الى أنه ليس حباً أفلاطونياً، بل ان له علاقة مباشرة بفنه السينمائي، حيث ان الموسيقى، بالنسبة اليه فائقة الأهمية، في ذاتها وليس كعنصر بين عناصر أخرى فـ "أنا لا أحب للموسيقى ان تكتفي بالتشديد على ما يراه المتفرج امام عينيه على الشاشة. احب ان تكون الموسيقى مناقضة للصورة. وأنا، في كل أفلامي – باستثناء "سائق التاكسي" – استخدمت ما يسمى بـ "الموسيقى المسجلة" الآتية غالباً من فرق الروك اند رول، مثل فرقة "رولنغ ستونز". تصوروا ان الاغنيتين اللتين استخدمناهما في "شوارع خلفية" كلفتانا ١٥ ألف دولار، وهو مبلغ ضخم مقارنة بالميزانية الاجمالية للفيلم". ومع هذا ضحى سكورسيزي بالمبلغ لأنه كان يؤمن حقاً ان اختيار هذه الموسقى إنما هو نمط حياة... لا مجرد زينة.

وموسيقى الروك، خاصة، موجودة في العدد الأكبر من أفلام سكورسيزي. ففي "أليس لم تعد تعيش هنا"، الفيلم القائم اصلاً على الغناء، لأن بطلته تتجول ساعية كي تحقق ذاتها في الغناء، كان من الطبيعي لموسيقى الروك ان توجد. وهكذا وجدت مثلاً اغنية "متى وأين" التي صارت في الفيلم تعبيراً عن ذكريات معينة. وفي "نيويورك نيويورك" استخدم سكورسيزي موسيقى حقيقية تعود الى سنوات الاربعين.. "لكنني لم استخدم الاغنيات هنا لمعناها الخاص، بل بالعلاقة مع المشاهد التي يتعين عليها ان تعبر عنها" يقول سكورسيزي. فمثلاً اغنية "هانيساكل روز" هي في الاصل اغنية ساخرة، من هنا جاء استخدامها غريباً في مشهد يقول لنا إن دي نيرو سوف يخوض مغامرة مع فتاته لايزا مينيللي. اما اذا كانت لايزا ستنشد هذه الاغنية بالحس الفائق الذي انشدته بها، فما هذا إلا لأنها ثملة بعض الشيء.. ما يجعلنا نفهم في نهاية الأمر، ان حياة الاثنين المهنية تقف عند نقطة انعطافية". أما اغنية "لقد جئت الي بنوع جديد من الحب"، فإن سكورسيزي لم يستخدمها هنا إلا كتحية لمشهده المفضل في فيلم "مانكي بزنس" كما يقول، المشهد الذي يحاول فيه ماركس ان يخادع رجال الجمارك بجعلهم يعتقدون انه موريس شيفالييه. اما اغنية "بلو مون"، التي وضعها سكورسيزي في خلفية المشهد الذي يجمع لايزا بروبرت في الغابة، فإنها استخدمت، في آن معاً، انطلاقاً من بعدها الرومانسي ومن كآبتها البيّنة...

في نهاية الأمر يقول لنا سكورسيزي انه غالباً ما استخدم الاسطوانات القديمة، في أفلامه، بنفس الطريقة التي يستخدم بها آخرون الموسيقى المؤلفة خاصة لأفلامهم...

# سكورسيزي والسينما

للوهلة الأولى قد يحير عنوان هذا الفصل القارئ. لماذا نربط فيه بين سكورسيزي والفن الذي كان، ولا يزال، يشكل شغله الشاغل ومبرر وجوده ومجال ابداعه وعلاقته بتاريخه وتاريخ العالم وتاريخ الانسان؟ أوليس الكتاب كله، وأوليست كل الكتب والدراسات التي وضعت او توضع عن سكورسيزي، هي عن سكورسيزي والسينما؟ صحيح. لكن المسألة هنا هي غير هذا. ذلك ان ما نحاول ان نتحدث عنه في هذه الصفحات،جانب من تاريخ مارتن سكورسيزي ونشاطه، هو على أهميته بالنسبة اليه والى الفن السابع، أمر هامشي، يعيشه ويمارسه داخل وخارج اطار نشاطه السينمائي المبدع، في الوقت نفسه. ذلك ان مارتن سكورسيزي، اذ يُسأل في العقود الاخيرة عما اذا كان لا يزال مؤمناً بامكانية النضال في سبيل قضية ما، يقول أجل... في سبيل قضية السينما.

بعد كل شيء، مارتن سكورسيزي هو واحد من أولئك المبدعين الذين يرون انهم، وهم يحققون اعمالهم الابداعية في مجال ما، أو في صنف ابداعي معين، يجب أن يكرسوا جزءاً كبيراً من وقتهم وطاقاتهم، لدعم هذا المجال. ويتناسب هذا لدى سكورسيزي مع كون السينما، ومنذ طفولته، هوايته وليست فقط حرفته أو لب اختياراته على درب الحياة.

هناك سينمائيون يأتون الى هذا الفن من الأدب. وآخرون يصلون اليه من السياسة. والبعض يصل من المهن السينمائية التقنية نفسها، فيما يصل البعض من النقد أو العمل النظري. لكن هناك من يصلون الى فن السينما من الشغف بفن السينما نفسه. لا نزعم هنا أن عدد هؤلاء قليل.. لكننا نزعم ان مارتن

سكورسيزي في مقدمتهم. وهذا ما تقوله لنا سيرته. لكنه ايضاً ما تقوله لنا افلامه، وهواياته، واختياراته الفنية ومرجعياته السينمائية.. ثم ما يقوله لنا، بشكل خاص، نشاطه دفاعاً عن تراث السينما. وكل هذا، بالتحديد، ما نعنيه حين نعنون هذا القسم الخاص من الكتاب بـ "سكورسيزي والسينما". فالواقع انه، وحتى خارج اطار السياق العام لسينمائية انتاج سكورسيزي طوال ما يقرب من نصف قرن حتى الآن، يمكن دائماً التوقف عند تشعب اهتمام سكورسيزي بالسينما، داخل أفلامه وخارجها. فمن ناحية أولى، هناك، طبعاً المرجعية السينمائية (التأثيرات) التي تملأ سينما سكورسيزي، بحيث يحمل كل فيلم من أفلامه، وربما أحياناً كل مشهد، ما يبدو تحية الى نوع سينمائي أو فنان معين من كبار فنانين السينما. وهناك بعد ذلك حضور السينما نفسها، وفي شكل مباشر في عدد من أفلامه التي كرسها لهذا الفن. وهناك، بعد ذلك، النضال العملي الذي يخوضه منذ عقود طويلة من السنين، في سبيل الحفاظ على التراث السينمائي، في أميركا والعالم.

بالنسبة الى الأمر الأول، حضور المرجعيات السينمائية في العدد الأكبر من أفلام سكورسيزي، لا يمكن طبعاً حصر هذا الحديث في عدد محدود من الصفحات، بل لعل في امكاننا،هنا، ان نختصر القول مؤكدين، ان سينما سكورسيزي تبدو، في مجملها، وكأنها استيعاب وتمثل ثم تلخيص لتاريخ السينما ككل، أنواعاً ولغات ومضامين: فمن سينما العصابات، الى السينما الموسيقية، الى الكوميديا الموسيقية، ومن سينما السيرة الذاتية الى سينما الشارع والجريمة، الى سينما الصعود الفردي والتأزم الاجتماعي، مروراً بسينما البحث عن الحرية، الى السينما التاريخية والسينما الدينية... الخ. خاض مارتن سكورسيزي كل الأنواع المعروفة، دون أن ينسى حتى خوض مجالات من الصعب الافتراض انها من مجالاته: السينما الهزلية ("ملك الكوميديا" مثلاً)... في اختصار هنا، من الصعب ان تتذكر نوعاً سينمائياً دنت منه هوليوود في تاريخها وظل بعيداً من متناول سكورسيزي. ومع هذا، يعرف هذا المخرج كيف يطور المرجعيات التي يخوض

فيهـا، مـن دون ان ينكـر حـضورها مباشـرة، حيـث انـه - في كـل حـين - يتطـوع ليحدثنا عـن حـضور جـون فـورد أو صـامويل فـولر، الفريـد هتشكوك أو فنـشنتي مينيللـي، في سـينماه. انـه يتحـدث عـن الويـسترن وعـن ابراهـام بولانـسكي، وعـن السينما البوليسية، كما يتحدث المرء عـن اساتذة مروا في حياتـه، خـلال الدراسـة الابتدايـة والثانويـة. ويقـول طواعيـة ايضاً انـه اذا كـان قـد درس تقنيـات الـسينما وتاريخهـا في كليـة الـسينما بجامعـة نيويـورك، فإنـه درس الـسينما نفـسها في الـصالات.. في الافـلام. وتحديداً في افـلام يحـدث لـه ان يشاهد بعضها عـشرات المـرات. بـل ان سكورسـيزي يقـول انـه في كـل مـرة يقـدم فيهـا علـى الاعـداد لفـيلم جديد لـه، يحرص على أن يمضي شهور الاعداد الطويلـة وهـو يـشاهد، ويعـود الـى مشاهدة، عشرات الافلام القديمة التي تنتمي الى النوع نفسه.

في هـذا الاطـار يقـول لنـا سكورسـيزي ان سـينماه، في معظمهـا، هـي وليـدة السينما. بل انه حتى حين يحدثنا عن اقتباسه الـشهير والمثيـر للسجال، الـديني لا الفني بالطبع، لرواية نيكوس كازانتزاكيس "آخر اغواء للمسيح"، سـرعان مـا ينسـى هـذه المرجعيـة الأدبيـة خـلال الاعـداد لينـصرف مـن فـوره الـى الحـديث عـن افـلام سابقة عن "المسيح" في تـاريخ الـسينما نفسه: "أعظـم قـصة رويـت" او "التـوراة" او "الثوب" او، خـصوصاً "الانجيـل حـسب القـديس متـى" لبيـار - بـاولو بـازوليني. ثم مثلاً، حين يحقق "سن البـراءة" عـن روايـة لكاتبـة نيويـورك اديـت وارثـون، لا يتـورع عـن ان يجعـل مرجعيتـه في الفـيلم، افلامـاً لفـسكونتي، لا نـصوصاً اخـرى حـول نيويورك، او حتى روايات وارثون نفسها.

والحـال أن هـذا يربطنـا مباشـرة بالجانـب الثـاني مـن جوانـب اهتمـام سكورسيزي بالسينما، وهو الجانب الذي يجعل بعض سـينماه الروائيـة، كمـا بعـض اهم نتاجـات سـينماه الوثائقيـة، أعمـالاً تحقـق عـن عـالم الـسينما نفـسه، او تجعـل للسينما حضوراً ما في فيلمه بشكل مباشر. وهنا سيحضرنا علـى الفـور ثلاثـة مـن أهم، وأجمل، أفلام سكورسيزي: الوثائقيان "رحلة شخصية مع مارتن سكورسيزي عبر الـسينما الاميركيـة" و "رحلتـي في ايطاليـا"، والروائـي "الطيـار". ذلـك ان هـذه

الأفلام الثلاثة تتخذ السينما، موضوعاً مباشراً لها. فالأول هو تلك النظرة الخاصة الشخصية التي يلقبها مارتن سكورسيزي، على مدى ساعات الفيلم الطويلة، على تاريخ السينما الاميركية، هو في نهاية الأمر تاريخ شديد الخصوصية، حيث انه لا يتبع هنا اي منهج أكاديمي لرسم صورة ما يسميه "تاريخ" هذه السينما، بل يختار مخرجين بعينهم، وأفلاماً محددة، ليرسم من خلالهم وخلالها مسيرته وتاريخه الشخصيين في نطاق هذه السينما. اما في الثاني فإنه – إذ معروف تأثره منذ بداياته بـ "الواقعية الجديدة" في السينما الايطالية – يرسم، على مدى ساعات طويلة أيضاً، من ناحية بعض سمات تاريخ السينما الايطالية، خلال عقود تمتد اواسط القرن العشرين، ومن ناحية ثانية، علاقته هو الشخصية بتلك السمات. أما في "الطيار"، فإنه يدنو، روائياً، للمرة الأولى من هوليوود، وذلك من خلال ذلك الفيلم الذي حقق فيه، وعلى طريقته حلماً كثيراً ما داعب مخيلات السينمائيين: تحقيق فيلم عن المنتج والثري والمخترع هوارد هيوز، الذي كان مروره في عالم هوليوود كالشهاب، وتحول حتى قبل رحيله بزمن طويل، الى أسطورة. لقد حقق سكورسيزي "الطيار" كفلم روائي لكنه في الحقيقة بدا فيه، اخراجياً، وكأنه يحقق عملاً توثيقياً، عن هوليوود، وعن هيوز، أي عن السينما، وبالتالي عن آفاق وهواجس تكاد، مرة أخرى، تكون هواجسه وآفاق حياته الشخصية.

طبعاً، أوردنا هنا هذه النماذج القليلة عن حضور السينما، كموضوع وشكل، مباشرة، في سينما سكورسيزي، وكان في امكاننا ان نتوقف ايضاً، عند حديث ابطال في أفلامه عن السينما (بدءاً بـ جي. آر، في "من يقرع على بابي؟") وصولاً الى تأثر ابطال آخرين بشخصيات ونجوم سينمائيين، غير ان هذا ليس موضوعنا هنا، طالما ان الكتاب كله يتناول هذا الأمر، ومع هذا لا بأس ان نذكر بعض افلام سكورسيزي القصيرة التي كان السينمائي والسينما حاضرين فيها، من فيلمه عن والديه "أميركي ايطالي" الى "فتى اميركي"، الى "جيرة" الذي زار فيه ليتل ايتالي اثر احداث ايلول (سبتمبر) ٢٠٠١... في كل هذه الاعمال، اذا كان ثمة من حضور

طاغ، فأن السينما - كما يراها صاحبها سكورسيزي - هي صاحبة هذا الحضور.. صاحبة الحضور الكلي في سينما سكورسيزي منذ البداية.

إزاء كل هذا الشغف بالسينما، بتاريخها، بأنواعها، بمبدعيها، هل كان يمكن لهاو، متحمس دائماً، إلا أن يكون صاحب مساهمة - اساسية غالباً - في كل نشاط يضمن لتاريخ السينما وتراثها ان يبقيا؟

واضح أن هذا السؤال يقودنا الى النشاط الذي يمارسه سكورسيزي ومنذ أكثر من ربع قرن، الى درجة انه اقترن باسمه، حتى حين لا يكون هو حاضراً فيه: العمل من اجل انقاذ السينما وتاريخها وأفلامها.

لقد بدأ سكورسيزي هذا النشاط، كما ذكرنا في ثنايا الكتاب، بذلك البيان الشهير الذي أصدره ذات يوم معلناً فيه غضبه ومرارته إزاء التآكل المتدرج الذي يصيب أفلاماً قديمة صورت بطريقة ايستمان التي تملكها شركة كوداك. لكنه بعد ذلك وسع العمل وصولاً الى تأسيس صندوقه الخاص، وانكبابه على تحري حال العديد من الشرائط في العالم، يعيد احياءها، بأحدث الطرق والتقنيات. ولقد استفاد من نشاطه هذا، حتى اليوم، عدد لا بأس به من افلام، من بينها، اضافة الى فيلم أحمد المعنوني، الذي ذكرناه في مكان آخر من هذا الكتاب، فيلم "كابيريا" الذي يعتبر واحداً من أول وأضخم الأفلام التاريخية، في تاريخ الفن السابع، ثم فيلم "كم كان واديّ أخضر" لجون فورد..

واللافت اليوم هو ان مارتن سكورسيزي الذي كف منذ زمن عن البحث عن تمويل لأفلامه، لدى الشركات والمؤسسات، إذ ان الاموال تتدفق عليه دون هوادة، يمضي بعض وقته جامعاً المال لمؤسسته، مدلياً بالأحاديث الصحفية التي يدعو فيها، كل يوم وكل ساعة الى عدم التفريط بأي جزء من اي فيلم، لأن في ذلك تفريط بجزء من تاريخ... لا يتجزأ.

# سكورسيزي ممثلاً

ربما سيعترف مارتن سكورسيزي، ذات يوم، بأن استخدامه المفرط – ولكن الرائع – للموسيقى ولا سيما لأغاني الروك في أفلامه، إنما كان تعويضاً على عدم قدرته ان يشبع رغبات صباه وشبابه في أن يكون موسيقياً. وعلى النحو نفسه، ربما سيعترف ذات يوم، بأنه إنما كان يرغب باكراً، في أن يصبح ممثلاً.. قبل أن يصبح مخرجاً. وهذا أمر طبيعي بالنسبة الى كل فتى صغير يكتشف السينما باكراً، فلا يرى منها، حين يرتبط بها حقاً، سوى ما يراه على الشاشة، غير متنبه أول الأمر، الى أن الأهم مما هو مصور على الشاشة، أولئك الناس الذين يصوّرون. وفي مقدمتهم المخرج.

فالحقيقة ان ثمة، في داخل، مارتن سكورسيزي، ممثلا صغيرا (بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي بالمعنى الجسدي، كما بالمعنى المجازي)، يحلو له أن يظهر، في لقطة أو في مشهد أو في ما بين الاثنين بين الحين والآخر. وكان هذا، على اية حال، دأب واحد من كبار أسلاف سكورسيزي في السينما الاميركية: ألفريد هيشتكوك، الذي كثيراً ما كتبت دراسات وبنيت نظريات حول تلك الرغبة الجامحة لديه، والتي كانت تدفعه الى الظهور في لقطة واحدة عابرة في كل فيلم من أفلامه. ولكن اذا كان مارتن سكورسيزي قد اكتفى في أغلب الاحيان بلقطة او ما يشبه اللقطة، فإنه في احيان أخرى وسع كثيراً من دائرة حضوره، وليس فقط – على غرار هتشكوك – في أفلامه الخاصة. بل نراه، احياناً، يظهر في افلام الآخرين.

طبعاً لن نتعمق هنا في دراسة هذا "النشاط التمثيلي" لدى سكورسيزي، لكننا سنقول إنه اذا كان مهماً، من الناحية التاريخية، وطريفاً، فإنه لم يكن في معظم الأحيان ناجحاً حين نريد حضوره فيه عن دقيقة ونيف. ذلك ان سكورسيزي لم يبد أبداً ممثلاً جيداً، بل انه – ولا سيما حين يمثل بلحيته – يبدو منفراً، مع استثناءات قليلة، أهمها حين ظهر بدور الرسام فنسنت فان غوغ، في واحد من "أحلام" المخرج الياباني الكبير اكيرا كوروساوا، في الفيلم الذي يحمل هذا الاسم. وهنا، قد يكون مفيداً – وربما لدراسات سيكولوجية مقبلة – ذكر أهم المرات التي ظهر فيها مارتن سكورسيزي في أفلامه وبعض أفلام غيره. فالمرة الاولى كانت في دور شاب ازعر، عابر في فيلم "من الذي يقرع على بابي؟" (١٩٦٩)، ثم ظهر في فيلم "بوكسكار برتا" (١٩٧٢) في دور زبون في بيت الدعارة يصر على أن يمضي الليل كله مع برتا مقابل الأجر الذي دفعه ، وفي "شوارع خلفية" (١٩٧٣)، ظهر في دور "شورتي" القاتل في السيارة. وظهر ظهوراً عابراً، في دور زبون في الحانة في فيلم "أليس لم تعد تعيش هنا" (١٩٧٤). وفي "سائق التاكسي" (١٩٧٦) ظهر في دور راكب في التاكسي يحمل مسدساً من عيار "ماغنوم ٤٤". وفي العام نفسه سجل سكورسيزي اول حضور له على الشاشة في فيلم من إخراج زميل له: كان ذلك حين لعب دور أحد رجال المافيا في فيلم "كانونبال" لبول بارتل. وفي العام ١٩٨٠ نراه في احد مشاهد فيلم "الثور الهائج" كمسجل للمراهنات في مدينة باربيزون. وفي العام التالي (١٩٨١) يظهر في دور مخرج تلفزيوني في فيلم "ايل بابكيو" لرنزو آربوري. ومرة أخرى نراه مخرجاً تلفزيونياً في فيلم خاص له هو "ملك الكوميديا". وفي عام ١٩٨٣، نراه في دور المدير الفني لدار اوبرا متروبوليتان النيويوركية، في فيلم اميل لوسيانو "بافلوفا".

خلال العامين التاليين، يظهر سكورسيزي في فيلمين له: قومسيير نادي برلين في "بعد الدوام" بجسده وحضوره، ثم بصوته كراو في "لون المال". وفي عام ١٩٨٦، يلعب دور مدير نادي "بيردلاند" في فيلم برنارد تافرنييه "حول

منتصف الليل". وهو في العام ١٩٨٧، وقبل عام من قيامه بـ "الدور الأكبر" في حياته كممثل (فان غوغ في "أحلام" كوروساوا)، يظهر فقط على ملصق مكتوب عليه "مطلوب" معلق على الجدار في كليب "باد". أما في الاسكتش الذي حققه في الفيلم الثلاثي "حكايات نيويوركية" فيظهر كضيف في حفل افتتاح المعرض الفني. وفي عام ١٩٨١، يظهر في دور المخرج جوليسير في فيلم "مذنب عن طريق الشك" لارفن ونكلر، ليعود عام ١٩٨٣ في دور مصور من الطراز العتيق في فيلم "سن البراءة"، ثم ليظهر بعد ذلك بعام في دور راعي البرنامج التلفزيوني المغشوش في "كويز شو" لروبرت ردفورد. ثم في دور محاسب مصلحة الضرائب في فيلم "ابحث ودمر" (١٩٩٥) لدافيد سال، ففي دور مارتن سكورسيزي نفسه في "مع أصدقاء من هذا النوع" لفيليب ميسينا، ثم في دور سكورسيزي مرة أخرى في "الملهمة" (١٩٩٩)، مكتفياً في العام نفسه باستخدام صوته في "إيقاظ الموتى"، متنقلاً ليصبح ضيف وليمة العشاء في "عصابات نيويورك" (٢٠٠٢) وهو نفس العام الذي ظهر فيه غير مرة في بعض الحلقات التلفزيونية، في دوره شخصياً. اما بدءاً من عام ٢٠٠٤، فإنه نوع حضوره، بين استخدام صوته فقط (في "حكاية فك مفترس" – ٢٠٠٤ و "الطيار")، وبين قيامه بدوره في الحياة، بوصفه المخرج مارتن سكورسيزي، في فيلم لروبرت التمان (تانر اون تانر)... او في دعايات لأميركان اكسبرس.

# محطات في حياة سكورسيزي

❖ تبدأ الحكاية عام ١٩١٠، حين تركت العائلتان سكورسيزي وكابا، جزيرة صقلية الايطالية، ضمن أفواج المهاجرين الذين تكاثر في ذلك الحين وصولهم الى العالم الجديد. وصلت العائلتان الى نيويورك، وراح كل من أفرادهما يحاول أن يشق طريقه في الحياة في هذه المدينة التي ستصبح هي العالم بالنسبة اليهم، مع حنين عميق الى الجذور.

❖ عام ١٩٣٢ يشهد زواج كاثرين كابا من تشارلز سكورسيزي. وبعد ذلك بعشرة أعوام، وتحديداً يوم ١٧ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٤٢ يرزق الزوجان المقيمان في منطقة كوينز بابنهما مارتن.

❖ عام ١٩٤٦، يعرض للمرة الاولى في احدى صالات مدينة نيويورك، فيلم "مبارزة تحت الشمس" الذي تكمن اهميته بالنسبة الينا هنا في كونه الفيلم الذي تحمله ذكريات مارتن سكورسيزي بوصفه أول فيم شاهده. كان حينها في الرابعة من عمره، وربما يكون قد سبق له أن شاهد بعض الأفلام الأخرى من قبل، غير ان ذكرياته تتوقف عنده، كما ان أبويه لم يستطيعا، حين سألهما عن الأمر لاحقاً، ان يتذكرا ما يغوص في الزمن أكثر.

❖ في العام ١٩٤٨، وكان التلفزيون لا يزال في بداياته، يشتري الزوجان سكورسيزي اول جهاز لهما، ما يتيح للطفل مارتن منذ ذلك الحين أن يشاهد العديد من الأفلام المعروضة، إضافة الى ما كان يشاهده في صحبة ابيه في صالات الحي.

❖ سنة ١٩٥٠ تترك الأسرة الكوينز، لتستقر في منطقة ليتل ايتالي، في شقة صغيرة تقع في الرقم ٢٥٣، اليزابيث ستريت.

❖ سنة ١٩٦٠، ينهي مارتن سكورسيزي دراسته الثانوية ويلتحق بجامعة نيويورك.

❖ يوم ١٨ حزيران (يونيو) ١٩٦٤، ينجز مارتن سكورسيزي اول فيمل قصير له، ضمن اطار عمله كطالب في قسم السينما بالجامعة. الفيلم هو "ما الذي تفعله فتاة لطيفة مثلك في مكان كهذا؟"، الذي سينال، حين يعرض، الجائزة الاولى من جمعية "خبراء السينما في نيويورك". كانت قيمة الجائزة ١٠ آلاف دولار تقاسمها مارتن مع رابح آخر. بعد أيام ينال دبلومه في الفن السينمائي من كلية "واشنطن سكوير" التابعة لجامعة نيويورك.

❖ يوم ٢٩ تشرين الاول (اكتوبر) ١٩٦٥، يعرض مارتن فيلمه القصير "آتونا بالفتيات الراقصات" في صالة مسرح كلية الحقوق بجامعة نيويورك. لم يكونوا كثراً الذين أحبوا الفيلم، لكن صحفياً في "نيويورك تايمز" تناوله بنقد إيجابي.

❖ يوم ١٥ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٦٧، يعرض "آتونا بالفتيات الراقصات" ولكن معدلاً وبعنوان جديد في مهرجان شيكاغو السينمائي.

❖ ١٩٦٨، يحصل مارتن سكورسيزي على شهادة الماستر في الفنون من جامعة نيويورك، ليتحول في الجامعة نفسها من طالب الى استاذ للسينما. في العام نفسه يتوجه الى أوروبا كي يعرض فيلمه القصير الجديد "الحلاقة الكبرى" في مهرجان بلجيكي، ويستغل الفرصة ليصور بعض المشاهد العارية التي يحتاجها فيلمه "آتونا بالفتيات الراقصات".

❖ سنة ١٩٧٠، يستخدم مارتن سكورسيزي ألوف الأمتار من الشرائط التي صورت من قبل طلاب وسينمائيين في جامعة نيويورك، لتركيب فيلم "مشاهد من الشارع" الذي يتحدث عن المظاهرات التي اندلعت في اميركا – وفي واشنطن خاصة – في ذلك الحين ضد الحرب الفيتنامية.

❖ عند بداية عام ١٩٧١، ينتقل مارتن سكورسيزي الى لوس انجيليس، حيث كان يفترض به ان يولّف فيلماً عن موسيقى الروك عنوانه "مديساين بال كارافان". يلتقي هناك روجر كورمان، الذي يقترح عليه أن يخرج فيلم "بوكسكار برتا". يبدأ بالفعل في تحقيق الفيلم.

❖ ١٤ حزيران (يونيو) ١٩٧٢: العرض الأميركي الأول لفيلم "بوكسكار برتا".

❖ بين نيسان (أبريل) وحزيران (يونيو) ١٩٧٤ يصور مارتن سكورسيزي فيلمه الجديد "شوارع خلفية" في نيويورك منتقلاً منها بعد ذلك الى لوس انجيليس، حيث يصور بقية المشاهد. يعرض الفيلم للمرة الأولى في العام نفسه (٢ اكتوبر) ضمن إطار مهرجان نيويورك السينمائي، على أن تبدأ عروضه في الصالات يوم ١٤ من الشهر نفسه.

❖ ١٩٧٤، يصور سكورسيزي فيلمه الجديد "أليس لم تعد تعيش هنا"، الذي سيقدم في عرضه الاول في لوس انجيليس بدءاً من يوم التاسع من كانون الاول (ديسمبر) من العام نفسه.

❖ يوم ٨ نيسان (ابريل)١٩٧٥، تنال ألين برستاين جائزة أوسكار افضل ممثلة عن دورها في "أليس لم تعد تعيش هنا". الفيلم نفسه يقدم بعد أسابيع في المسابقة الرسمية لدورة ذلك العام لمهرجان "كان". بعد مبارحته كان بشهر يبدأ سكورسيزي، في نيويورك، تصوير فيلمه "سائق التاكسي"، سيتواصل التصوير والعمل على هذا الفيلم حتى نهاية الصيف.

❖ ١٩٧٦، فيلم "سائق التاكسي" يعرض ضمن إطار المسابقة الرسمية لمهرجان "كان"، يوم ١٣ أيار (مايو). يوم ختام المهرجان، وفيما راح بعض الحضور من الصحفيين يصفر تعبيراً عن عدم رضاه، كانت لجنة التحكيم برئاسة الكاتب تنيسي ويليامز تمنح فيلم سكورسيزي السعفة الذهبية لأفضل فيلم في المهرجان. وقبل ذلك بثلاثة أيام كانت باريس تشهد العرض الاول لفيلم سكورسيزي الأسبق "شوارع خلفية". وفي الوقت نفسه كان سكورسيزي منهمكاً في الشروع في تصوير فيلم جديد له هو "نيويورك نيويورك"، الذي سيتواصل العمل فيه حتى شهر سبتمبر (أيلول) من العام نفسه. ولاحقاً، خلال العمل على توليف هذا الفيلم، كانت فرقة "ذا باند" تقدم، لمناسبة "يوم الشكر الأميركي" (٣ نوفمبر) حفلتها الأخيرة في قاعة "ونترلاند" بسان فرانسيسكو. يترك سكورسيزي العمل على توليف نيويورك نيويورك" مؤقتاً لتصوير تلك الحفلة.

❖ يوم ٢١ حزيران (يونيو) ١٩٧٧، يعرض "نيويورك نيويورك" للمرة الأولى. الجمهور لم يحبه، وكذلك لم يحبه النقاد. والنتيجة: أول فشل كبير وفاضح لمارتن سكورسيزي في حياته المهنية.

❖ ١٩٧٨: العرض الاول لـ "الفالس الاخير"، فيلم سكورسيزي المنطلق من تصوير حفل "ذا باند". في الوقت نفسه كان مارتن منهمكاً في تصوير "فتى أميركي" الفيلم الوثائقي المكرس للحديث عن صديقه ستيفن برنس. في ايلول (سبتمبر) من ذلك العام نفسه، يقع سكورسيزي فريسة الإحباط والمرض والمخدرات ما يتوجب نقله الى المستشفى. في تلك الآونة يأتيه صديقه روبرت دي نيرو بسيناريو "الثور الهائج" في محاولة منه لرفع معنوياته وإقناعه بتحقيق فيلم كان دي نيرو يرى أن فيه انقاذاً لصديقه.. بعد سجالات يتمكن دي نيرو من إقناع سكورسيزي بإخراج الفيلم.

❖ في شهر نيسان (ابريل) ١٩٧٩، يبدأ سكورسيزي والطاقم العامل معه تصوير العديد من مشاهد "الثور الهائج" غير ان التصوير يتوقف خلال الصيف كي يتاح لدي نيرو ان يسمن كيلوغرامات (تتراوح بحسب الروايات المختلفة بين ١٨ كلغ و٣٠ كلغ). وفي الثلاثين من ايلول (سبتمبر) يقترن سكورسيزي بالفنانة ايزابيلا روسليني، ابنة المخرج الراحل روسليني والفنانة انغريد برغمان. وحوالى عيد الميلاد لذلك العام نفسه (١٩٧٩) يصور مع روبرت دي نيرو المشاهد العديدة التي تتطلب ان يكون فيها هذا الأخير قد ازداد وزناً.

❖ في عام ١٩٨٠، يبدأ مارتن سكورسيزي بصورة جدية معركته من أجل الحفاظ على التراث السينمائي العالمي، وهي المعركة التي لا يزال يخوضها، نظرياً وعملياً حتى اليوم. وكانت البداية في بيان نشره يوم ٥ نيسان (ابريل) من ذلك العام وافتتحه بعبارة صارت الآ، شهيرة ومرجعية تقول: "ان كل ما نفعله اليوم لا يعني في حقيقة الأمر شيئاً". أما غاية البيان، في بدايات انتشاره الاولى تلك، فكانت التنبيه على مخاطر اختفاء التراث السينمائي بسبب التدهور الذي يطاول أشرطة ايستمان الملونة السالبة والموجبة. في ١٤ تشرين الثاني (نوفمبر) من ذلك العام نفسه، العرض العالمي الاول في نيويورك لفيلم "الثور الهائج".

❖ في الحادي والثلاثين من آذار (مارس) ١٩٨١، وخلال حفل توزيع جوائز الأوسكار ينال روبرت دي نيرو، عن فيلم "الثور الهائج" جائزة أفضل ممثل، فيما تنال تيلما شونماكر جائزة افضل مونتاج عن الفيلم نفسه. أما مارتن سكورسيزي فكان عليه أن يكتفي من الغنيمة بالإياب، إذ خرج من الحفل صفر اليدين. نعرف ان هذا أحزنه، كما أحزنه قبل ذلك ان فيلمه "الثور الهائج" الذي كان يعوّل عليه كثيراً، لم يحقق اقبالاً جماهيرياً او ثناء نقدياً اول الامر. مهما يكن، فإنه في ذلك الحين، كان يستعد لفيلم جديد له. أواسط شهر تشرين الثاني (نوفمبر) سينصرف كلياً الى تحقيق "ملك الكوميديا".

❖ يوم ١٨ شباط (فبراير) ١٩٨٣، العرض الأميركي الاول لـ "ملك الكوميديا". بين كانون الثاني (يناير) وأيلول (سبتمبر) من العام نفسه، انهمك سكورسيزي في التحضير لتصوير فيلم "آخر إغواء للمسيح" الذي كانت شركة باراموتنت قد التزمت بانتاجه. زيارة الى فلسطين لاختيار مناطق التصوير. قبل حلول عيد الميلاد كانت "بارامونت" تعلن انسحابها من المشروع معللة ذلك بالاستجابة الى الضغوط التي كانت الجمعيات المسيحية المتطرفة قد بدأت تمارسها ضد المشروع.

❖ ١٩٨٤. طوال هذا العام، اشتغل مارتن سكورسيزي، في انتظار اخبار جديدة عن مشروع "المسيح"، في تصوير فيلمه الجديد "بعد الدوام"، في نيويورك.

❖ ١٩٨٥. في باريس يحاول وزير الثقافة في حكومة فرانسوا ميتران الاشتراكية، جاك لانغ، انقاذ مشروع فيلم "آخر إغواء للمسيح" بجعله يستفيد من أنظمة التمويل والدعم السينمائية في فرنسا. لكن الكنيسة الفرنسية تعترض بشدة على ذلك ما يجعل لانغ يتخلى عن فكرته مع حلول شهر آذار (مارس). في الوقت نفسه يحاول المخرج اللبناني مارون بغدادي والمنتج الفرنسي أومبير بالسان (الاثنان رحلا لاحقاً)، انقاذ مشروع سكورسيزي عبر تدبير تمويل له يمكن من تصويره في مصر حيث لن تكون كلفة هذا التصوير هناك باهظة. لكن سكورسيزي لا يتحمس لهذه الفكرة. اواسط شهر ايلول (سبتمبر) من العام ذاته، العرض الاميركي الاول لـ "بعد الدوام" النجاح ليس كبيراً من الناحية الجماهيرية.. والنقد لم يبد تجاه الفيلم حماسة فائقة.

❖ ١٩٨٦. بين كانون الثاني (يناير) ونيسان (ابريل)، ينصرف سكورسيزي الى تصوير "لون المال" الذي سيكون عرضه الاول يوم ٨ تشرين الاول (اكتوبر) من العام نفسه. خلال شهر ايار (مايو) يقدم "بعد الدوام" في مهرجان "كان" ولكن دون حضور سكورسيزي في المهرجان. على رغم غيابه، يفوز سكورسيزي عن الفيلم بإجماع لجنة التحيكم التي يرأسها سيدني بولاك، بجائزة الإخراج.

❖ ١٩٨٧. أخيراً، في خريف هذا العام، يبدأ سكورسيزي في المغرب تصوير "آخر إغواء للمسيح". وذلك في الوقت الذي تكون فيه تلفزيونات العالم منهمكة في عرض كليب أغنية مايكل جاكسون "باد" الذي أخرجه سكورسيزي قبل سفره الى المغرب، بين أعمال قصيرة متنوعة.

❖ ١٩٨٨. هذا العام كان عام التحدي الكبير في حياة سكورسيزي، إذ فيما كان منهمكاً في نيويورك في تصوير الجزء الخاص به من "حكايات نيويوركية"، تألف يوم ١١ تموز (يوليو) ضده تحالف ضخم ضم العديد من المنظمات المسيحية وهدد بمقاطعة مجموعة أم. سي. إي. التي يشكل ستديو "يونيفرسال" (منتج "آخر اغواء للمسيح" وموزعه) فرعاً منها، اذا ما عرض الفيلم في الصالات. مهما يكن فإن هذا لم يمنع من عرض الفيلم في أميركا، قبل مشاركته في مهرجان البندقية، بدءاً من يوم ١٢ آب (اغسطس). وفي يوم ٦ ايلول (سبتمبر) يصدر رجلا الدين الفرنسيان الكبيران لوستوجيه وديكورتراي تصريحاً جاء فيه حرفياً: "نحن لم نشاهد فيلم السيد سكورسيزي (...) ومع هذا فإننا نحتج سلفاً على عرضه".

❖ ١٩٨٩. تصوير فيلم "فتيان طيبون".

❖ بدعم فعّال من وودي آلن وفرانسيس فورد كوبولا وغيرهما، يؤسس سكورسيزي "مؤسسة الفيلم" التي تأخذ على عاتقها مسألة الحفاظ على التراث السينمائي. العرض الاميركي الاول، بدءاً من يوم ١٩ ايلول (سبتمبر) لفيلم "فتيان طيبون".

❖ ١٩٩١. يوم ١٣ تشرين الثاني (نوفمبر)، العرض الاميركي الاول لفيلم "كيب فير".

❖ ١٩٩٢. من آذار (مارس) الى حزيران (يونيو) تصوير فيلم "سن البراءة".

❖ ١٩٩٣. يوم ٢٣ آب (اغسطس) يتوفى تشارلز سكورسيزي والد مارتن عن ثمانين عاماً. وبعد ذلك بأسبوع واحد يعرض "سن البراءة" في مهرجان البندقية بإيطاليا.

❖ ١٩٩٤. تصوير فيلم "كازينو" الذي يبدأ في خريف هذا العام، ينتهي في شهر كانون الثاني (يناير) من العام الذي يليه، في لاس فيغاس.

❖ ١٩٩٥. يجتمع عدد كبير من أصحاب الصالات الاميركية ضمن إطار تظاهرة "شووست" التي تقام في مدينة اطلانطيك سيتي، يوم ٣ تشرين الثاني (نوفمبر) ليشاهدوا العرض الاول الخاص لفيلم "كازينو" الذي سيبدأ عروضه في الصالات بعد ذلك بأيام قليلة. معظم الحاضرين يخرج قبل انتهاء عرض الفيلم ساخطاً. في الوقت نفسه، تقريباً، تعرض الفتاة الرابعة البريطانية للمرة الاولى فيلم "رحلة مارتن سكورسيزي الخاصة عبر السينما الأميركية".

❖ ١٩٩٦. مارتن سكورسيزي يعود الى المغرب من جديد، ولكن هذه المرة لتصوير فيلم "كوندون".

❖ ١٩٩٧. رحيل كاثرين سكورسيزي، والدة مارتن، عن ٨٤ عاماً في شهر يناير (كانون الثاني).

❖ ١٩٩٨. مارتن سكورسيزي موجود في كان بين ١٣ و١٤ ايار (مايو) لترؤس لجنة تحكيم المسابقة الرسمية في دورة هذا العام لمهرجان "كان" السينمائي. في النهاية يعطي السعفة الذهبية لفيلم "الأبدية ويوم واحد" لليوناني ثيوا انجلوبولوس، وجائزة لجنة التحكيم الكبرى لفيلم "الحياة حلوة" للإيطالي روبرتو بنييني.

❖ ١٩٩٩. في مهرجان "البندقية" يضطر سكورسيزي في اللحظات الاخيرة الى الغاء عرض فيلمه "رحلتي في إيطاليا"، الذي لن يعرض، في نهاية الأمر، سوى في العام التالي. يوم ٢٢ تشرين الاول (اكتوبر) من العام نفسه (١٩٩٩) العرض الاميركي الاول لفيلم "إيقاظ الموتى".

❖ ٢٠٠٠: بداية التصوير في روما لفيلم "عصابات نيويورك". التصوير الذي بدأ يوم ١٨ سبتمبر (ايلول) من هذا العام، لن يكتمل إلا يوم ١٢ نيسان (ابريل) من العام الذي يليه.

❖ ٢٠٠٢: ٩ كانون الاول (ديسمبر)، العرض العالمي الاول لـ "عصابات نيويورك"، بعد اعمال تلت التصوير اتسمت بصعوبة هائلة بسبب الخلافات التي دارت بين سكورسيزي والمنتج هاري فنشتاين.

❖ ٢٠٠٣: بفضل جهود هائلة وتدخلات أتت أشبه بالفضائح من شركة ميراماكس، تمكن العاملون في فيلم "عصابات نيويورك" ليلة جوائز الأوسكار (٢٣ آذار – مارس) من الحصول على عشر ترشيحات لجوائز رئيسية. لكن المفاجأة كانت أن الفيلم في نهاية الأمر لم يفز بأية جائزة أوسكار. مزيد من المرارة لسكورسيزي الذي سوف يجد عزاءه في ذلك العام نفسه حين ينجز، بعد ٩١ يوماً من العمل الدؤوب، تصوير فيلمه التالي "الطيار"، يوم ١٧ تشرين الثاني (نوفمبر) أي يوم ذكرى ميلاده.

❖ ٢٠٠٤: في الخامس عشر من تموز (يوليو) من هذا العام ترشح سلسلة "مارتن سكورسيزي يقدم البلوز" لجوائز عديدة في مسابقات "إيمي" الخاصة بالانتاج التلفزيوني الاميركي. العرض الاول لـ "الطيار" يوم ١٤ كانون الاول (ديسمبر).

٢٠٠٥: بين ٢٥ نيسان (ابريل) و١٥ ايلول (سبتمبر) تصوير فيلم "المرحلون". أما فيلم "لا اتجاه الى الديار" الفيلم الوثائقي الذي حققه سكورسيزي عن الـ٢٥ سنة الاولى من حياة بوب ديلن، فإنه يعرض للمرة الاولى يوم ٧ ايلول (سبتمبر) في مهرجان "تورنتو" في كندا. يوم ١١ ايلول، تعلن شركة "بارامونت" انها سوف تنتج فيلماً عن شباب الرئيس ثيودور روزفلت يخرجه سكورسيزي ويلعب فيه ليوناردو دي كابريو الدور الرئيسي.

❖ في السادس من اكتوبر (تشرين الاول) من عام ٢٠٠٦: العرض العالمي الأولى لـ "المرحلون" في مدينتي نيويورك وبوسطن في وقت واحد. سيحقق الفيلم مدخولاً يزيد عن ١٢٠ مليون دولار في أميركا الشمالية وحدها، ما يجعله –

بالطبع – أكبر نجاح تجاري حققه سكورسيزي في حياته حتى الآن. يوم ٧ تشرين الثاني (نوفمبر) تعلن شركة بارامونت انها وقعت عقداً مع سكورسيزي لأربع سنوات يخرج خلالها – وينتج – أفلاماً للصالات وللتلفزيون والفيديو والانترنت. وكان اول الانتاجات تبعاً لهذا العقد، فيلم "فليشع نور" عن فريق رولنغ ستونز، الذي صور في خريف ذلك العام نفسه.

❖ أواخر عام ٢٠٠٧، كان سكورسيزي منهمكاً في تصوير فيلمه الجديد "ايشكليف" من بطولة ليوناردو دي كابريو، عن رواية لدينز ليهان عنوانها "جزيرة مشروخة"... وسوف ينضم الى فريق العمل في الفيلم كل من مارك روفالو، وبن كنغسلي، على ان ينجز الفيلم ويعرض مع حلول يوم ٢ تشرين الاول (اكتوبر) ٢٠٠٩. ومن بعده، من المرجح أن يبدأ سكورسيزي تصوير فيلم "صمت" عن رواية للكاتب الياباني شوزاكو اندو، يحلم بتحقيقه منذ زمن بعيد.

(بتصرف عن كتاب "مارتن سكورسيزي" لتوماس سوتينيل)

# فهرس

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٨
عدد الطبع ١٠٠٠نسخة




٢٠٠٨

سعر النسخة داخل القطر ٦٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل ٣٢٠ ل.س

*Designed by: A.Aziz Mohammad*